



Un'antica dimora

Restaurare una casa del passato per abitarla nuovamente offre, tra le altre, due chiavi di lettura.

La prima discende dal fatto che, pur restando nominalmente inalterati l'uso iniziale e quello odierno, i requisiti che richiediamo oggi a una abitazione sono ben diversi da quelli ritenuti adeguati in tempi anche solo recenti, a loro volta mutati profondamente rispetto al passato¹. La casa è un tratto caratteristico dei modi di vita e della cultura di ciascun tempo in ciascun luogo, ne segue e rappresenta in parallelo i mutamenti. Il *ri-abitare* oggi una casa antica, anche se nominalmente ne conferma la destinazione, deve misurarsi con i profondi cambiamenti dei modi stessi dell'abitare. Appare dunque come un tema peculiare, che pone a confronto culture diverse sollecitandone l'apporto, quella di chi intende abitarvi e quella – o quelle – propria dalla casa. Apre quindi una ricerca progettuale sui modi con cui raggiungere entro la casa del passato una funzionalità odierna accettabile, pur conservandone e acquisendone le peculiarità in quella che vogliamo diventi la *dimora* di una ben precisa persona o famiglia. Anche qui, il progetto di restauro è il luogo e lo strumento con cui ricercare la complementarietà e l'intreccio, per giungere a soluzioni prive di reciproche esclusioni o violenze.

Nel progetto convergono sia le istanze pur misurate dell'abitante, che della casa, come un paguro, si fa carico per insediarsi al suo interno, riconoscersi in essa ed esserne rappresentato, sia il modello culturale e prestazionale odierno dell'abitare, sostenuto spesso in modo cogente dall'apparato normativo. Lo spazio per il

La sala, che è anche corridoio e vano scale, dopo il restauro della casa Fornezzi a Feltre.

negoziato è costituito dai margini di modificazione che l'edificio antico richiede di per sé o consente senza rinunciare ai tratti fondamentali della sua specifica natura e qualità. Il progetto esplora le soluzioni possibili entro i limiti del sacrificio compatibile per ciascuna delle istanze, tenendo fermo l'obiettivo non rinunciabile di giungere a un organismo che attribuisca ai caratteri e al carattere della casa antica la propria struttura fondante e il principale mezzo espressivo, pur con innesti di varia natura e grandezza, utilitari e non solo.

Il nucleo tematico che cerchiamo di mettere a fuoco riguarda perciò i principi e i percorsi di questo progetto che ricerca la continuità dell'abitare governandone il mutamento.

Nel restauro della sua casa il proprietario, abitante *in pectore* e committente, ha responsabilità, diritti e doveri più pronunciati che in qualsiasi altra opera conservativa: è un'opera che lo coinvolge totalmente, gli chiede di mettersi in gioco e di impegnarsi nel progetto; egli ne diviene un attore in misura e con funzioni diverse e maggiori rispetto a qualsiasi altro restauro. Deve egli stesso capire la casa, conoscerne i caratteri e le peculiarità, insieme ai processi di adattamento e di mutamento già avvenuti entro i quali progettare il proprio ri-abitare.



Gli arredi dipinti in un ambiente ottocentesco nella villa Pompei Carlotti, a Illasi (Verona).

La seconda chiave di lettura è rappresentata dall'*ambiente interno* come specifico tema per il restauro, peculiare, ma non esclusivo, della casa del passato. L'*ambiente* è un luogo confinato e avvolgente al cui interno spesso si compie per intero una vicenda architettonica. È un luogo concluso e al tempo stesso parte di un organismo più ampio, un nucleo del percorso compositivo di una architettura e il suo risultato più concreto e utile: un luogo protetto, in cui stare, ripararsi, vivere.

Il tema dell'ambiente interno appare trascurato sia sotto il profilo storiografico sia – e per molti aspetti di conseguenza – dal punto di vista del restauro, che non pare aver messo a fuoco per esso né una attenzione concettuale né specifici protocolli operativi: forse perché l'ambiente è considerato una articolazione interna meramente funzionale, messo in ombra dall'esterno al quale si attribuisce il ruolo di parte per il tutto dell'architettura. È in realtà una architettura introflessa, rivolta verso uno spazio che l'architettura stessa forma e racchiude.

Altrettanto trascurato è il collegamento tra interno ed esterno costituito dalle aperture, la cui forma – insieme ai congegni di chiusura, i serramenti – ha subito nel tempo sostanziali muta-



Un'antica dimora

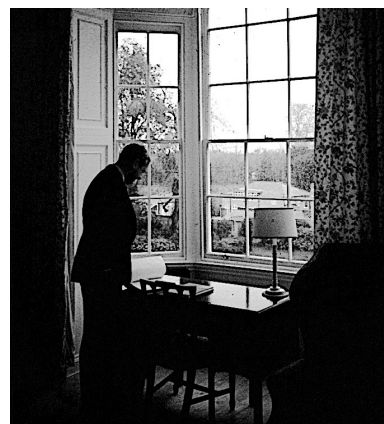
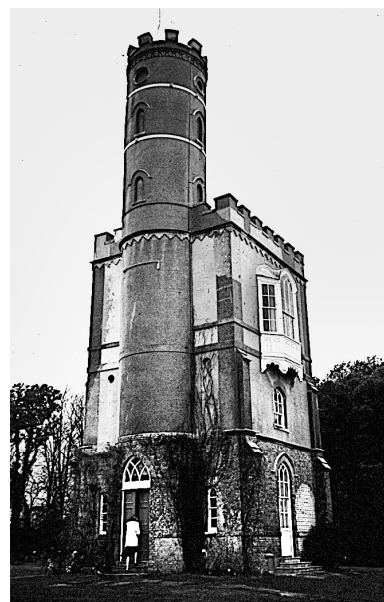
293

menti. Nell'orizzonte concluso di un ambiente interno, in quello che è per antonomasia il luogo e la "scena" della vita umana individuale e familiare, a seconda dei caratteri e delle condizioni in cui ci è giunto, il progetto di restauro può adottare diversi registri. Può cercare di aderire a un momento del passato per ricrearne le suggestioni, con una sorta di esotismo temporale e culturale – oggi si direbbe una perfetta *location* per un film a soggetto storico –, ricercando l'unità spaziale e la sintonia parossistica di tutti i segni presenti, come in una *period room*, ora per allora. Ogni segno che possa ricondurre al presente viene bandito, accuratamente nascosto o mascherato, perché introdurrebbe un anacronismo dissacrante rispetto al *tempo-allora* che si vuol rappresentare. Sarà che nei luoghi non toccati dalla Rivoluzione Francese l'*Ancien Régime* non è del tutto tramontato, ma dobbiamo prendere atto che in una parte significativa dell'Europa il modello dell'abitare nell'antico è interpretato come *continuità ininterrotta*. Ancora culturalmente vivo e socialmente diffuso, si esprime anche attraverso un peculiare modo di restaurare le proprie antiche dimore. Forse anche per questo – è una opinione – si fatica a trovare riscontro, nel Regno Unito, alle idee di restauro che praticiamo nell'Europa mediterranea e in Italia in particolare: le nostre idee si fondano comunque sulla *manifestazione della discontinuità*, talvolta fino al compiacimento, e tendono a rifiutare quella che è considerata una continuità mistificata, oltre che un modo per perpetuare anche attraverso la casa l'immutabilità dei ruoli sociali².

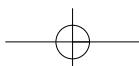
Il modello ideale diviene allora la casa senza traumi, un luogo in cui il *tempo morbido* – generazione dopo generazione – ha continuato e continua a scorrere accumulando negli ambienti, teatro e asse della continuità familiare, oggetti rispettosi l'uno dell'altro, diversi e compresenti, come appunto in una dimora avita³.

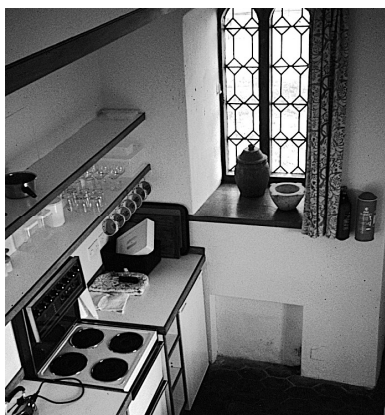
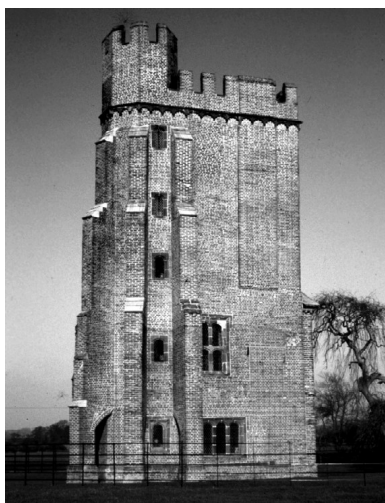
Nelle case medievali delle nostre città spesso l'uso si è talmente protratto nel tempo – sette, otto secoli – attraversando più momenti di crisi e di radicale cambiamento, producendo una stratificazione segmentata che ora offre più ambienti frammentati in uno stesso spazio, non conclusi e contraddittori. In questi contesti sovraccarichi di storia, il restauro fatica a trovare una continuità e prende atto della *discontinuità*, spesso drammatizzandola esso stesso con la rimozione di strati ai quali aggiunge il proprio, per rendere dinamico il rapporto tra spazio e tempo.

Ciascun registro adottato nel restauro di una casa implica la volontà di istituire un particolare rapporto con il passato. Le



Nella casa torre sulla costa inglese nulla sembra essere cambiato da quando Guglielmo Marconi, forse proprio da quel bow-window, inviò il messaggio radio che fu ricevuto in Australia. L'unico segno attuale è un estintore, posto dal The Landmark Trust, proprietario della casa.





Nella torre del The Landmark Trust, gli attrezzi moderni della cucina si accostano ai vetri a piombo delle finestre.

pagina seguente

A confronto, il rilievo dello stato di fatto, l'interpretazione dell'assetto planimetrico nella fase cinquecentesca e il progetto di restauro del primo piano di casa Fornezzi, Feltre.

varie condizioni in cui la casa antica è giunta a noi – di unitarietà/frammentarietà, continuità d'uso o abbandono, efficienza o degrado – favoriscono una scelta rispetto a un'altra, e dobbiamo perciò tenerne conto nell'impostazione, ossia nella scelta del registro. Intervenire su una casa avita – una dimora familiare – ancora popolata, cosa sempre più rara, dai suoi arredi, è profondamente diverso dal restaurare una casa decaduta, suddivisa, impoverita.

Tra la continuità ossequiente e premurosa che nulla mette in discussione e la discontinuità governata dal progetto, il restauro deve comunque trovare il proprio asse ricercando nella casa il *progetto* o i *progetti* che le hanno dato forma e i modi di vita che si sono svolti nel tempo al suo interno, per giungere a una sorta di continuità critica, capace di riaderire così come di produrre mutamenti di cui comprende le conseguenze sia sul progetto che sulle materie antiche. Per vivere oggi gli spazi ne ricerca e segue le linee di forza, che fa proprie, e di debolezza, nelle quali inserisce, senza ostentarli ma senza nemmeno mascherarli, assetti complementari e nuovi oggetti necessari, per poter passare accanto, con naturalezza e senza tensione, a cose e segni vecchi di generazioni o del nostro presente.

Il termine “casa” accomuna in realtà costruzioni molto diverse tra loro, come un grande palazzo o una villa utilizzati come abitazione, o una costruzione rustica di modeste dimensioni.

La casa di cui parleremo vuole mettere a fuoco le questioni peculiari del restauro applicato agli edifici del tessuto urbano delle città, che sovente, pur nella continuità, hanno subito un drastico scadimento d'uso; nati per gli artigiani, i commercianti, il ceto borghese o la piccola nobiltà, permettevano la più forte identificazione del nucleo familiare con l'unità architettonica. La proponiamo come caso rappresentativo di quell'architettura domestica che, nella sua *aurea mediocritas*, costituisce il tessuto fondante più diffuso dei nostri centri storici.

Non vi è dubbio che la casa *a schiera*⁴ appare in questo tessuto come la *casa* per antonomasia delle città antiche, quella in cui trova nitida rappresentazione la famiglia che vi abita e sovente vi esercita la propria attività. È il tipo di abitazione che contempera il massimo di individualità – è concepita di solito per un solo nucleo familiare – con la piena partecipazione *inter pares* alla socialità, in quanto contigua alle altre simili nella città. Sviluppata spesso in profondità e in verticale, per meglio sfruttare l'affac-



Un'antica dimora

295

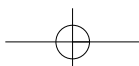
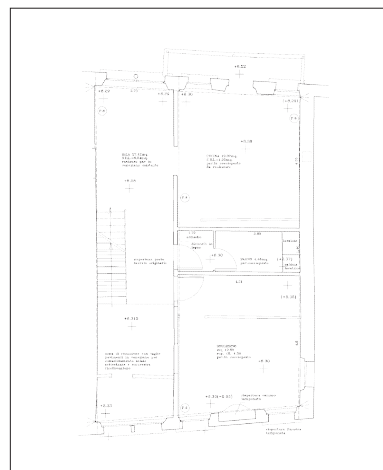
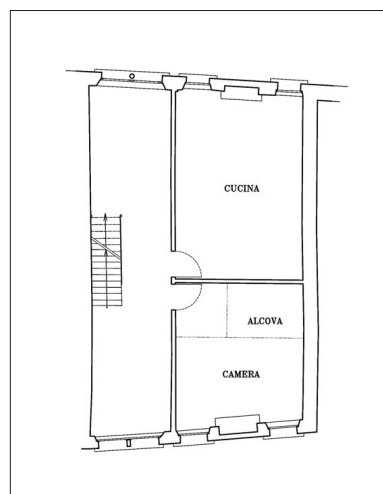
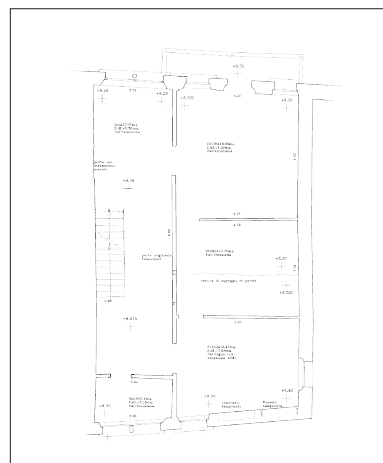
cio sulla strada commerciale, ha rappresentato sotto molti aspetti l'oggetto emblematico della tipologia edilizia⁵, per l'effettiva serialità dimensionale dei lotti osservabile soprattutto nei tessuti di espansione tardomedievale e, in alcuni contesti, per la relativa ripetitività delle soluzioni distributive e strutturali adottate nei diversi esemplari.

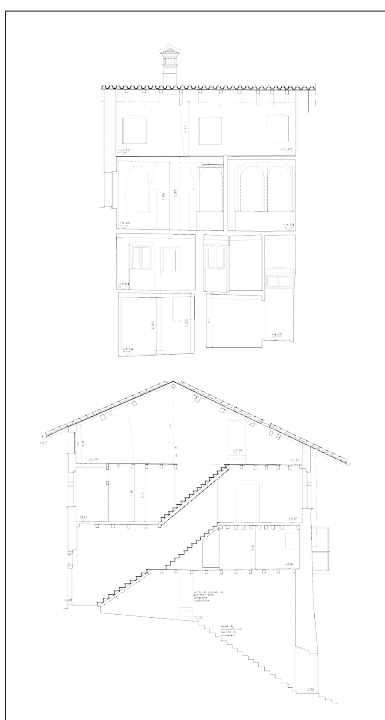
La casa già Fornezzi sulla intramurale via Beccherie a Feltre appartiene a un gruppo abbastanza ampio e significativo di edifici urbani a schiera che univano la funzione artigianale e commerciale al piano terra verso la via pubblica con la residenza ai due piani superiori⁶.

Si tratta sovente, nonostante la dimensione contenuta, di costruzioni auliche, le più grandi tra quelle che possiamo ancora chiamare "casa" senza dover ricorrere alla parola "palazzo" o "palazetto". Sviluppano in modo sempre originale lo schema tipologico di riferimento, che tuttavia rimane nitidamente riconoscibile, dispiegando apparati decorativi, linguaggi e soluzioni architettoniche anche della più alta qualità derivata dalla cultura contemporanea. Possiamo parlare di *architettura minore* solo nel senso che è più *piccola*, di minori dimensioni. Ne risulta una singolare mescolanza di dignitosa povertà di mezzi – le pareti sottili a struttura lignea, i solai di sezione limitata in rapporto alle luci, gli ambienti di dimensione contenuta – e di raffinatezza, dati dalla originalità del progetto, dalle accurate proporzioni interne e dalla frequente presenza di apparati decorativi.

L'empirismo ardito della scelta strutturale adottata per le pareti intermedie e per i solai ha spesso portato a comportamenti negativi nel tempo, dimostrando l'inadeguatezza delle soluzioni. Tuttavia gli stessi elementi di debolezza contribuiscono a far riconoscere questi edifici come organismi attentamente congegnati, *progettati* dunque, in cui anche una parete divisoria leggera, di quelle per intenderci che usualmente si rimuovono perché considerate non strutturali e perciò prive di importanza, è strumento essenziale sia del proporzionamento degli ambienti sia del trasferimento dei carichi. Per loro natura, nelle facciate esterne di queste case non alligna mai la simmetria, animate come sono da una sottile *concordia discors* che rispecchia il sensato disordine interno. Il fulcro è costituito da una bifora eccentrica che denuncia la presenza interna di un ambiente a metà tra la sala e il corridoio, anch'esso felicemente ambiguo.

Per questo insieme di fattori, anche se edifici simili sono presenti





La casa Fornezzi (a sinistra nella foto), costruita sulle antiche mura, a restauro compiuto. A destra la torre detta "delle Rondinelle".

Sezione trasversale, in cui si rileva la collocazione "in falso" del muro al piano nobile, e sezione longitudinale, che descrive il sistema delle scale e il dislivello tra il fronte sulla strada intramurale e il giardino davanti alle mura medievali su cui sorge la casa, riconoscibili per il maggior spessore.

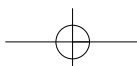
in altre città, le costruzioni cinquecentesche a schiera con lotto da 7,5 metri sono del tutto originali della città di Feltre, e la soluzione adottata in ciascun esemplare costituisce sempre un *unicum* architettonico di grande interesse, anche se riconducibile a un ben definito *tipo*⁸.

L'opera di restauro di ogni singolo edificio assume una grande responsabilità nei confronti di questi gruppi di case che hanno bisogno di potersi confrontare tra loro per spiegarsi reciprocamente, e per consentire di mettere a fuoco il progetto mentale di riferimento – *il tipo* – insieme all'originalità delle singole soluzioni. È questa la vera coralità⁹ che solo l'attenta opera di osservazione e restauro di ciascuna casa può far emergere e salvaguardare. Diversamente, la perderemo del tutto.

Nella casa Fornezzi l'adattamento al sito svolge un ruolo rilevante. Costruita dietro e sopra le mura medievali dopo la loro dismissione, le ingloba come tratto basamentale della facciata a sud. Un lungo sistema di scale affiancate al muro di spina supera il dislivello tra l'ingresso su via Beccherie e il giardino sottostante, nato tra le antiche mura e la cinta quattrocentesca a bastione con terrapieno. Sempre affiancata al muro, la scala risale dall'ingresso al piano ammezzato, alto poco più di due metri, entra al piano nobile nella stretta sala passante che si affaccia su due bifore contrapposte, e da qui prosegue verso la soffitta. La sala-corridoio dà accesso agli ambienti abitativi, la cucina a sud e la camera con alcova e camino a nord, attraverso due porte binate con mostre in pietra, successivamente murate e riscoperte nel corso del restauro.

Decaduta fino a una condizione di grande povertà prima e di abbandono poi, la casa si presentava nella *facies* assunta nel corso del Novecento, con solai coperti da controsoffitti, un bagno che occludeva la stretta sala passante a bifore contrapposte, aperture interne murate o realizzate di recente e un diffuso degrado dovuto alla perdita di efficienza del tetto. L'inflessione dei solai e delle pareti poggiate aveva raggiunto un livello preoccupante; lo schianto del solaio tra piano nobile e ammezzato, causato dalla lunga parete di mattoni in falso, era stato contrastato in passato infittendo le travature sottostanti.

Ma proprio l'abbandono e la povertà che la sospingevano verso la condizione di relitto avevano salvaguardato gli aspetti più fragili della casa, come buona parte dei solai in legno, gli intonaci sulle pareti, non ancora percorsi da tracce di impianti, i serramenti





Un'antica dimora

297

interni, alcuni pavimenti alla veneziana del tardo Settecento. I fronti esterni presentavano ancora l'intonaco cinquecentesco a superficie grezza con mostre di intonaco bianco liscio attorno alle finestre e permettevano, anche senza ricorrere alle analisi stratigrafiche, di percepire come "autentico" e coevo l'insieme e le singole aperture sigillate da una malta dignitosamente povera ma genuina, e di riconoscere immediatamente le limitate modifiche avvenute nel corso di oltre quattro secoli.

Insomma, una condizione di *primo restauro*, insieme alla presenza diffusa di superfici di *lungo periodo*, antiche quanto la casa o poco meno.

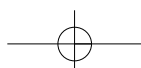
La prima esigenza è stata, come sempre, conoscitiva. Volevamo comprendere, attraverso la costruzione, il progetto di *casa* che ne aveva guidato la realizzazione, gli adattamenti successivi, l'eventuale presenza di decorazioni pittoriche e le altre tracce utili a conoscere la dimensione, funzione e connessione dei singoli ambienti, le tracce di arredi fissi.

La conoscenza analitica è stata dunque mirata soprattutto a decrittare la casa come *forma* e *documento dell'abitare*, più che come generica architettura. Un rilievo accurato sotto il profilo metrico, utile soprattutto a mettere in luce le sovrapposizioni verticali delle pareti e gli stati deformati di solai e murature, è stato seguito da una serie di saggi mirati sia sugli strati di scialbo e di intonaco, realizzati da restauratore, sia sul terreno, operati da archeologo. È emersa la sequenza costruttiva delle pareti sottili sia al piano ammezzato sia al piano nobile; alcune sono risultate coeve al primo impianto unitario, altre successive a seguito dell'abbattimento di pareti iniziali di cui è rimasta la traccia – sulle pareti, sui pavimenti, sul soffitto – che ha permesso di localizzarne la posizione di appoggio¹⁰.

Nella parte centrale della casa, formata dal piano ammezzato e dal piano nobile, oltre che all'accertamento della natura delle partizioni presenti, la ricerca si è rivolta allo studio delle modificazioni intervenute e della natura e qualità delle superfici conservate sottostrato. Al piano nobile è emerso un disegno planimetrico semplice e nitido, tre ambienti formati da due pareti interne a T e collegati tra loro da due porte binate nel nodo centrale di contatto tra le pareti. A sua volta, il restauro delle superfici della camera ha posto in luce le tracce di una alcova interna probabilmente a struttura lignea, denunciata dalla interruzione della fascia affrescata e da altri segni di appoggio sull'intonaco antico



La testata della sala prima (in alto) e al termine dell'intervento. Nella foto centrale l'emergere degli affreschi al di sotto della carta da parati e degli strati di scialbo.





L'ambiente centrale di svincolo del piano ammezzato, con le porte abbinatae – i serramenti, antichi, sono stati restaurati – e l'apparato dipinto a finti marmi.

Scorcio tra ambienti al piano ammezzato.

continuo¹¹. La sala-corridoio era invece interamente decorata da un ambizioso ciclo affrescato a soggetti classicheggianti, inquadrati da lesene e cariatidi, oltre che da balaustre e trabeazioni. La cucina, come d'uso non decorata, ma percorsa in antico in modo ossessivo da ripiani formati da tavole, si affacciava su un poggio in legno attraverso una porta aperta sul fondo di un camino poi dismesso, tra le due finestre ad arco. Altrettanto nitido il piano ammezzato, formato da quattro piccoli ambienti disposti attorno a un ingresso reso aulico da decorazioni a finto marmo e simmetrie, nonostante i due metri di altezza.

La conoscenza della precisa funzione e caratterizzazione dei diversi ambienti, insieme alle loro connessioni e alle modifiche compiute nel tempo, ci hanno permesso anche di conoscere la “casa” antica nel suo insieme. Nell'avviarci al progetto si ponevano molte domande: come tenere conto delle conoscenze acquisite? In che cosa consiste il restauro di *questa casa*? È la somma del restauro dei suoi singoli ambienti? Va confermata, o può essere mutata la destinazione di ciascun ambiente? Si può restaurare l'assetto distributivo, e ha senso farlo? Come condurre il negoziato tra le finalità del restauro applicato alla casa antica *in quanto tale* e la ricerca progettuale della funzionalità contemporanea? Come possono intervenire, con quale ruolo ed entro quali limiti legittimi, le aspettative di auto-rappresentazione, di personale ricerca di decoro e di sintonia da parte del proprietario-committente-abitante?

Soprattutto al piano nobile, l'edificio presentava una forte coerenza tra assetto esterno e assetto interno, rimarcato dalle opposte bifore della sala e dalle due coppie di finestre distanziate *more veneto* dal camino nella camera e nella cucina. Anche se l'edificio ha inglobato e sopraelevato in passato le mura cittadine, oltre a una costruzione più antica e a un tratto di rovina di un edificio distrutto dall'incendio, l'assetto interno permane sostanzialmente nella configurazione cinquecentesca, la sola a presentare una organicità di insieme: le modifiche successive rappresentano adattamenti locali spesso di ripiego, funzionali sì all'abitare nel tempo, ma realizzati in modo episodico e disorganico. Insomma un assetto forte era solo in parte intaccato da interventi sporadici e parziali: un caso diverso e più lineare rispetto a quelli cui ci ha abituato Carmassi, nei quali non solo le superfici sono stratificate, ma anche le aperture e le forme stesse degli ambienti fino alla contraddizione apparentemente insanabile.

Almeno due dei tre vani del piano nobile conservavano le inizia-



Un'antica dimora

299

li aperture esterne e buona parte del proprio apparato decorativo. Concepiti come “ambienti”, ossia come oggetti architettonicamente definiti e compiuti, apparivano recuperabili nella loro spazialità di insieme senza l'ostacolo di dover negare altri assetti di qualità. Inoltre, le loro dimensioni e il grado di illuminazione assicurato dalle aperture erano ben accettabili dalla attuale cultura abitativa. Anche l'assetto distributivo e la funzione degli ambienti appariva compatibile con quelli (cucina, luogo di soggiorno e pranzo, sala) di un'abitazione attuale.

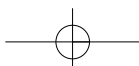
Non è per niente complicato, in un caso del genere, adattare la nuova funzionalità all'assetto antico della casa, restaurandone l'articolazione di insieme e i singoli ambienti, ciascuno con i propri elementi caratterizzanti.

Non si tratta tanto di rimuovere le “superfetazioni”, che pure esistono, insidioso termine spregiativo che sembra implicare un diritto-dovere di cancellare la parte aggiunta che così denominiamo, quanto di restaurare il risultato del progetto iniziale del quale abbiamo riconosciuto la limpidezza spaziale e la semplicità; sorretti in questo dal prevalente permanere delle parti che lo hanno attuato e dalla precisa localizzazione delle parti perdute. Demolire una parete in una posizione e ricostruirne un'altra di poco spostata, aderendo nuovamente alle tracce di appoggio della parete perduta, così come demolire la parete recente che chiudeva la testata della sala-corridoio formandovi il gabinetto, costituiscono azioni di *restauro della spazialità* proporzionata degli ambienti e dell'organismo abitativo di cui abbiamo riconosciuto la configurazione e il significato. Non si tratta perciò di *ripristinare una planimetria* o un assetto distributivo, ma di ritrovare il senso di una articolazione spaziale e dei suoi percorsi, e la possibilità di muoversi in un dato modo all'interno della casa; e restaurarla significa avvalorare più forme di coerenza: l'ambiente interno rispetto alla casa intera, la casa rispetto alla strada su cui si affaccia nella città.

Una volta riconosciuto l'assetto di riferimento, è soprattutto all'interno delle modifiche successive, assunte come variabili, che si gioca una parte significativa della negoziazione con le esigenze d'uso; come per esempio la necessità di collocare al piano principale della casa un piccolo servizio, in luogo di quello demolito nella sala, in cui disporre anche una caldaia a gas e la lavanderia. Si decide – è una scelta di *restauro* – di riaprire le due porte binate centrali, ricostruendo un ritto perduto in pietra e ricollocandone l'architrave reimpiegato altrove come scalino, riconosciuto dalla



Sequenza di immagini nella stanza con il camino e l'alcova: lo stato di fatto, l'individuazione e l'apertura del camino e della finestra, la costruzione della cappa e l'immagine a casa abitata.

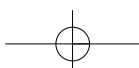




L'individuazione delle porte binate sulla sala e la loro riapertura, con ricollocazione di un architrave e rifacimento di una spalla in pietra.

Le tracce lasciate dalle mensole a muro della cucina antica. Il ritto in legno visibile costituisce un elemento strutturale interno alla parete in mattoni a una testa.

proprietaria della casa che seguiva costantemente lo sviluppo dei lavori; chiusa la porta più recente tra la sala e la camera, questa ha riacquisito la sua dimensione e il suo ingresso in posizione angolare, che un tempo dava sull'alcova e faceva della stanza con il camino tra le due finestre – ora riaperto e ricostruito – un luogo tutto “privato”, il più interno e intimo della casa. La parte della sala prossima alla bifora, liberata dalla necessità di passaggio, ha riacquisito la funzione di sub-ambiente autonomamente utilizzabile come studio, perdendo la connotazione di corridoio. Alla antica cucina verso sud, di cui viene confermata la funzione, è stato invece mantenuto l'accesso attuale attraverso la porta settecentesca con le sue ante antiche, più direttamente connessa con l'arrivo dalla scala; il collegamento più prossimo alla testata a sud della sala permette di fruirlo come luogo di pranzo vicino alla bifora, quasi una loggia di fronte alla cella del campanile del Duomo. Invece la profondità della cucina è stata sì aumentata rispetto alla condizione precedente, ma non tanto da raggiungere la dimensione iniziale: una seconda parete del tutto nuova ha formato un vano intercluso in cui è stato collocato un piccolo servizio, una caldaia e altri elementi funzionali, accessibili da una delle due porte binate. Se vogliamo tentare un bilancio, la lunga parete della sala è stata conservata a prezzo di notevoli sforzi, tre pareti sono state demolite e due ricostruite, e una di queste coincide con la posizione della parete antica mentre l'altra, dettata da funzionalità, riduce la dimensione dell'ambiente-cucina le cui superfici sono meno caratterizzate. Soprattutto all'interno delle nuove pareti sono stati disposti, non senza fatica, elementi strutturali e passaggi impiantistici, riducendo di conseguenza l'impatto sulle pareti antiche. Delle due porte che erano state aperte in tempi più recenti sulla sala una è stata richiusa e l'altra mantenuta, mentre sono state entrambe riaperte le due porte binate antiche al centro della sala. Dei due camini presenti in antico, entrambi rimossi, quello nella camera – ora utilizzata come sala – è stato riaperto e parzialmente ricostruito, non l'altro nella cucina, sul cui fondo era stata aperta la porta di accesso al poggiolo. Questa contabilità del *giallo* e del *rosso*, dice che in realtà le azioni che si sono tradotte in *demolizione* o in *costruzione* hanno significati molto diversi: il rimuovere per riaprire, il costruire come ri-costruire un elemento perduto nella posizione iniziale, il costruire funzionale, il richiudere, il riaprire, il non richiudere e mantenere a scopo funzionale. Ma vi è, prima di tutto, il conservare come volontà di accettazione, oppure come rinuncia alla modifica pur possibile.





Un'antica dimora

301

La coerenza rispetto all'assetto che ci proponiamo di restaurare è intesa come una *tensione verso*, non come un imperativo. Le eccezioni, le deroghe e gli allontanamenti non sono vissuti come rinunce o sconfitte, ma come *soluzioni*, risultato positivo di una negoziazione condotta con equilibrio. Le possibilità e le alternative offerte dai vari assetti, da quello iniziale a quelli successivi, non sono utilizzate in modo spregiudicato e indifferente, prendendo qualsiasi cosa al supermercato della storia purché ci risulti utile; la ricerca dell'assetto dominante si arresta prima di diventare forzata, e non si spinge al punto di cancellare per intero le tracce del tempo e le trasformazioni subite.

Il pur fondamentale negoziato che riguarda la strategia di insieme non risolve tuttavia il piano di dettaglio, anzi a volte lo esaspera, chiedendogli di saper trovare le soluzioni in punti critici che assumono importanza cruciale, e ci costringono ad aprire altri negoziati.

Per esempio, la posizione che risultava ottimale per il bagno al piano ammezzato, un ambiente di ridotte dimensioni a fianco della scala, richiedeva la realizzazione di una tubazione di sfiato; nel sottotetto, il bagno a servizio della camera, sulla verticale di quello al piano ammezzato, richiedeva la collocazione degli scarichi e delle tubazioni di alimentazione. Ma tra la soffitta e l'ammazzato, nella posizione corrispondente al piano nobile, vi era la testata della sala con la bifora, e la parete divisoria a una testa di mattoni pieni con gli affreschi su entrambe le superfici poneva delicati problemi di stabilità. Impensabile incidere le murature affrescate, difficilmente accettabile un cavedio esterno alle murature per il passaggio delle tubazioni. Ci è venuto in soccorso l'effetto del dissesto. Al contatto tra la parete a una testa di mattoni e il fronte, vuoi per il "veleggiamento" fuori piano della facciata, vuoi per la traslazione della parete sul solaio, si era aperta una lesione in verticale larga circa 7 cm, sommariamente occlusa a malta. Riducendo al minimo, dopo contrattazione, la sezione delle tubature insonorizzate, e formando una limitata guancia angolare, i condotti sono stati inseriti in modo opportunistico nello spazio verticale aperto dal distacco. La riconnessione strutturale della parete con la facciata è stata realizzata con elementi metallici a piastra e perni di limitato spessore, che hanno consentito di realizzare alcuni by-pass strutturali nelle zone in cui vi erano lacune dell'affresco.

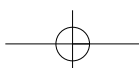
Possiamo cogliere l'aspetto aneddotico e solo bizzarro di soluzio-

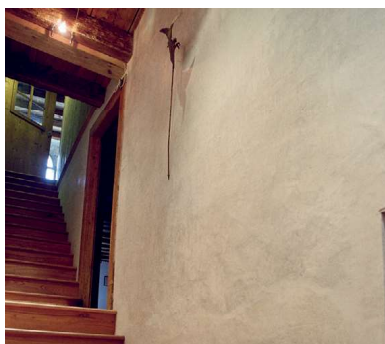


Il bagno dell'ammazzato, con le superfici di intonaco antico messe in luce e restaurate.

Il distacco tra parete della sala e facciata in cui sono state inserite le tubazioni per il bagno da realizzare nel sottotetto.

Un by-pass strutturale per solidarizzare la parete e la facciata nonostante la presenza della tubazione.





Solaio in legno dell'ammezzato a restauro ultimato. È formato da travi poste al momento iniziale, poi inflesse o schiantate per il peso della parete in falso, e da travi di reimpiego interposte successivamente in funzione di rinforzo.

L'affresco raffigurante la *Dialectica*, attraversato da un'ampia lesione, in fase di pulitura dal tenace strato di scialbo.

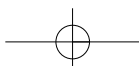
La parete laterale della scala, con l'intonaco conservato e restaurato.

ni come questa, senza la quale non sarebbe stato possibile collocare i bagni nelle posizioni che risultavano più funzionali e al tempo stesso meno invadenti per l'impianto dell'edificio. Dunque ancora, "Parigi val bene una messa"; ma dobbiamo riconoscere che il negoziato per realizzare le dotazioni impiantistiche e collocarne le linee riducendo i danni all'edificio assomiglia a una estenuante guerra di posizione, che ha inizio nel progetto e prosegue per tutto il cantiere.

Ai pavimenti alla veneziana, vecchi un paio di secoli e ora riparati, alla trama dei soffitti in legno e alle superfici, parte dipinte e parte "solo" intonacate ma antiche, il compito di far capire che gli ambienti sono rimasti tali con la loro *materia* che certifica e articola la *forma* del loro *spazio*. Le materie antiche, e soprattutto le loro superfici, sono anche qui *elementi probanti* dell'architettura – confermano che era fatta in quel dato modo in quel dato tempo – ad alta *emissività linguistica*, fortemente caratterizzati e riconoscibili, oltre che componenti fondamentali di questo microcosmo percettivo: ne costituiscono dunque una qualità insostituibile.

Ci deve essere sempre, in un ambiente che vogliamo sia percepito come aderente alla sua forma e dimensione antica, e dunque fedele a se stesso, una rete di presidi – ridotta, se necessario, ma una rete – costituita da elementi materiali in sé autentici che ci dimostrino la congruenza delle pareti, del soffitto, del pavimento, lì *dove sono* e *come sono*; insomma che fungano da caposaldo anche storico alla forma dello spazio di quell'ambiente, a dimostrare che ha resistito con quella dimensione a tutte le modificazioni; che è un oggetto architettonico storicamente determinato e verificabile, non un vano qualunque. Può apparire un invito al gioco della battaglia navale, a testimoni sporadicamente esposti; si tratta, ovviamente, di saper proporre con la dovuta naturalezza e continuità gli elementi che la fabbrica ci permette di utilizzare a questo scopo, e in questo il progetto di trattamento delle superfici riveste una importanza fondamentale.

È emersa nella sua gravità la condizione di sofferenza strutturale dovuta al carico in falso della lunga parete sottile in mattoni pieni a una testa della sala-corridoio sul solaio sottostante. Agli interventi di miglioramento a fini sismici si sono intrecciati quelli propri del consolidamento statico, con l'obiettivo di consentire la conservazione della parete divisoria in mattoni, ancorché tralata e dissestata, sia perché costituiva la principale partizione interna del piano nobile, sia perché i saggi avevano posto in luce





Un'antica dimora

303

la presenza su di essa di affreschi sottostrato verso la sala corridoio e verso la stanza. L'intervento di consolidamento si è proposto come *emendamento* dell'assetto realizzato in antico e del suo "comportamento vizioso" o, se preferiamo, fisiologicamente patologico. Un sistema di ritte ed elementi metallici, parte affiancati a pareti esistenti e parte accolti nelle pareti ricostruite, anche qui in modo opportunistico, oppure nei solai, ha assunto su di sé una parte dei carichi verticali convogliandoli al suolo o sulle strutture murarie, antiche o potenziate. L'accanimento terapeutico a fini conservativi e la parziale modifica del funzionamento strutturale sono stati motivati dunque dalla particolare gravità della situazione unita al fondamentale ruolo attribuito alla parete nella *casa*.

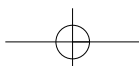
I serramenti rivestono grande importanza in una casa e nel suo restauro¹³. Infissi anche solo relativamente antichi, se conservati, assicurano continuità in quanto richiamano nel materiale un arredo mobile pur essendo di per sé un elemento di arredo fisso che ha condiviso le sorti della casa. Se è necessario rinnovarli, la scelta del linguaggio, dei materiali, della tecnologia e del disegno costituisce un passaggio cruciale, anche perché formano il primo *trait-d'union* tra l'architettura della casa e il suo nuovo arredo. Ai nuovi e ai vecchi infissi richiediamo di assolvere requisiti funzionali e prestazioni di isolamento termico e acustico; e questo introduce una impegnativa quota di adattamento nel restauro di ogni vecchia finestra, modificandola, e condiziona la forma dei nuovi serramenti.

Nella casa Fornezzì i serramenti esistenti, interni ed esterni, sono stati censiti ed esaminati. Numerose le porte conservate, alcune seicentesche, altre più recenti, come le porte settecentesche a specchiatura mistilinea, o il portoncino in noce dell'ingresso. Le finestre, relativamente antiche, si dimostravano indifferenti al disegno delle aperture in cui erano inserite, soprattutto al piano nobile, dove interrompevano la luce degli archi, e questo turbava proprio gli elementi più delicati ed emblematici della fabbrica, causando disagio per la noncuranza che dimostravano.

Le osservazioni compiute sulle spalle delle finestre e sugli archi hanno permesso di comprendere che le attrezzature di chiusura della costruzione iniziale erano radicalmente diverse da quelle entrate in uso nelle epoche successive. In antico, il semiarco delle bifore e delle monofore era chiuso da una vetrata fissa in luce, con vetri legati a piombo senza telaio, poggiati su una bandella



Le fasi di posa dei pannelli di compensato strutturale per il rafforzamento del solaio del sottotetto e il miglioramento sismico, con il collegamento al cordolo-tirante perimetrale.





Sequenza della sostituzione del vecchio serramento in legno con la finestra in metallo sulla bifora verso sud.

metallica – ancora conservata – in corrispondenza dei semicapitelli; su questa si innestavano tre barre verticali fissate alla muratura dell'arco – ne restano i fori – con funzione di stabilizzazione della vetrata. La parte inferiore dell'apertura non prevedeva una finestra trasparente alla luce, ma uno scuro a portellone interno di cui sono rimasti i cardini e la traccia del catenaccio in alcune aperture. Sui capitelli era appoggiato un raccordo orizzontale, probabilmente in legno, per consentire la chiusura tra la vetrata fissa e lo scuro in legno, posti su piani verticali diversi. L'immagine dei serramenti visibili nella bifora dipinta da Vittore Carpaccio nel *Sogno di sant'Orsola*, ma raffigurati anche in altre rappresentazioni venete coeve, è del tutto compatibile con le tracce ritrovate nelle bifore di Feltre. La questione presenta dunque più aspetti.

Da un lato, le finestre esistenti ostacolavano la lettura degli elementi architettonici più fortemente caratterizzati, e ne è stata decisa la sostituzione per restituire nitidezza al fronte della casa e ai punti cruciali della relazione spaziale tra interno ed esterno, come le bifore.

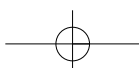
L'osservazione delle tracce in sito ci ha permesso sì di dedurre la forma del serramento di chiusura, ma essa è risultata talmente distante per funzionalità e configurazione dai modelli attuali – o anche solo conosciuti – che una riproposizione *filologica*, pur attenta, avrebbe rappresentato un gesto irto di insidie e incomprensibile ai più¹³.

Riflettiamo su diversi possibili orientamenti.

Una prima soluzione, forse la più facile e accattivante, consisteva nell'adottare come riferimento, anziché il *passato remoto*, il *passato prossimo* e l'immagine – non la tecnologia – dei serramenti “tradizionali” che abbiamo negli occhi, ridisegnando le finestre a telaio in legno, con lastre di vetro partite da listelli sagomati; diffuse tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, richiamano tende di lino e merletti.

Un vetro unico direttamente applicato a muro avrebbe permesso una nitida visione della apertura in sé; di non facile realizzazione a contatto con le murature irregolari, avrebbe rappresentato un segno di distacco e di freddezza verso l'opera, richiamando la museografia visibilista.

Una interpretazione del tutto innovativa del congegno interno-esterno, dato il solo vincolo della forma del foro, avrebbe posto questioni di prossimità e di coerenza: nel migliore dei casi, con il rischio di formare un'opera d'arte plastica o una installazione





Un'antica dimora

305

fine a se stessa, che utilizza la casa antica come pretesto, ponendola comunque in secondo piano.

La soluzione adottata si è proposta come eco lontana ma realizzata in modo innovativo di una soluzione del passato, quella appunto che dava senso alla forma stessa delle aperture; i serramenti realizzati rappresentano una contaminazione tra diverse immagini, suggestioni e tecnologie.

L'aver compreso la concezione antica del serramento ha portato a separare il semiarco, chiuso con un vetro fisso posto in luce, dalla parte rettangolare del foro, ad ante mobili su cassa applicata alla spalla più interna. Porre l'arco in luce, nelle due bifore, ha permesso di mantenere a vista le decorazioni affrescate presenti sulla superficie interna in prossimità degli archi, che confermavano in antico l'assenza di un telaio appoggiato.

La configurazione e la collocazione si avvicinano dunque a quelle antiche, ma senza spingersi più in là di una allusione che cerca in primo luogo di aderire alla struttura formale del foro, e di ristabilire l'articolazione tra parte fissa e parte mobile.

L'attenzione si è rivolta a cercar di limitare le dimensioni dei profili della cassa e delle ante in legno con un accurato lavoro di adattamento artigianale. Il riferimento costruttivo in questo caso è costituito dalle finestre "tradizionali", realizzate con telai più esili rispetto a quelli che ci vuole imporre l'attuale tecnologia di produzione¹⁴. Ma la falegnameria è moderna: accurata e artigianale, appunto, non strizza l'occhio alle finestre di un secolo fa trattando il legno come fosse vecchio, ricorrendo a sagome e cornicette, listelli che suddividono le lastre. Pur rinunciando all'armamentario imitativo, le finestre verso la città, ciascuna a due ante in legno, formano un filtro più marcato a protezione dell'intimità della dimora, e introducono quell'elemento di "novità", che è anche manifestazione di cura, costituito dal colore naturale del legno nuovo e dal disegno stesso.

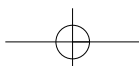
Nella bifora verso sud, alta sulle mura verso il Duomo, il legno lascia il posto all'acciaio inossidabile e a vetrate ampie, una per foro, che formano, se chiuse, un nodo in asse con la colonnina, e se aperte, la lasciano del tutto libera, senza montanti fissi, e la bifora fa della sala una loggia, aperta alla luce e all'aria come quando aveva solo i grandi portelloni in legno. Anche qui il vetro dei semiarchi è fisso e in luce.

Si crea, nella casa, un tessuto di porte antiche conservate – di più epoche, tipi e materiali – e nuove, di finestre diverse e diversamente adattate alle aperture e ai fronti; ogni infisso ha un proprio



Il campanile del Duomo si riflette sul vetro dell'anta aperta.

Realizzazione del serramento in legno sulla bifora verso la città.





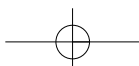
carattere e istituisce un proprio rapporto con il contesto di cui è entrato a far parte. Anche nei serramenti non si adotta, nella casa, un unico linguaggio, ma si forma una molteplicità di linguaggi e di soluzioni entro una regia di insieme. Un disordine ri-ordinato, reso del tutto naturale, nella casa di Feltre, dalla mancanza di simmetrie e dalla diversa forma delle aperture.

I fronti esterni vogliono far capire che la casa è antica – gli intonaci grezzi sono stati puliti, conservati, integrati –, ma che ora è una dimora curata e abitata, e lo segnalano, insieme alle tende di pizzo dietro alcune finestre. L'essere in seconda fila, affacciata su una vecchia via intramurale verso la città, e sopra le mura medievali, vicina alla torre detta "delle Rondinelle", permette e richiede un *understatement*, una dignitosa assenza di protagonismo per meglio partecipare all'ambiente di cui fa parte.



Come accade di frequente, è nella soffitta che la distanza tra condizione precedente e progetto realizzato diventa più marcata. Non che la soffitta, come altri vani accessori, sia sempre un luogo di *assenza di caratteri*, da ricolonizzare comunque, anzi; ma in questo caso mancava delle qualità che sovente fanno di una soffitta un luogo del tutto speciale. Il pieno recupero abitativo ne ha mutato la condizione di deposito a servizio della casa, nel quale in passato erano state ricavate camere verso la via. Il tetto, formato da elementi di ripiego e irrimediabilmente degradato, è stato sostituito per intero con una nuova struttura a travi, travetti e tavolati in legno piallato, isolata in modo adeguato e funzionale al miglioramento sismico. Sono stati conservati solo i legni antichi sagomati degli sporti esterni. I muri di pietrame a vista o a malta grezza sono stati ricoperti da un intonaco di accurata finitura artigianale, il pavimento realizzato in tavolato di olmo. Una grande finestra ad arco cinquecentesca, murata e fortunatamente individuata attraverso i saggi, è stata riaperta sul fianco portando all'intero ambiente molta luce e un affaccio privilegiato sulla città e sulla valle. Si è perso del tutto il fascino della soffitta nascosta, luogo di pipistrelli, e si è acquisito un ambiente nuovo complementare alla casa, più aperto e ampio rispetto a quelli che si confinano reciprocamente ai piani sottostanti e coincidono con i percorsi, gli assetti e le spazialità della casa antica. Qui l'allontanamento dalla condizione iniziale è dunque molto marcato. Possiamo ancora parlare di *restauro* o è più pertinente definirlo come opera di recupero a fini abitativi di un ambiente seconda-

Il vecchio portoncino di ingresso, prima e dopo il restauro.





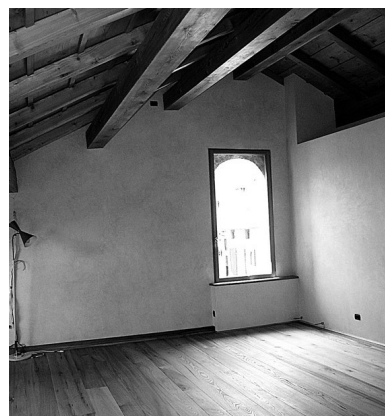
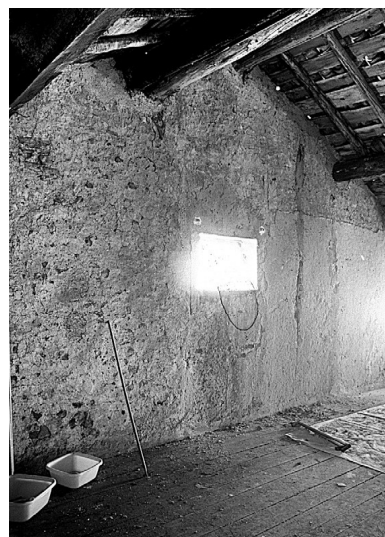
Un'antica dimora

307

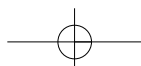
rio, che partecipa alla complessiva opera di restauro della casa? Assolvendo funzioni e utilizzando con maggiore libertà anche espressiva spazi come questo si è potuta ridurre la tensione nelle zone della casa più fortemente caratterizzate dal progetto iniziale, come il piano nobile e l'ammezzato, ove la negoziazione progettuale ha potuto concludersi con una più forte aderenza all'antico.

I passaggi a scendere verso il giardino, attraverso le mura medievali, mantenuti con muratura a vista sgrezzata di malta, parte conservata e parte integrata, rispondono al desiderio di non omologare le differenze, di accettarle per quanto possibile e farne una ricchezza della casa, lasciandole con naturalezza la varietà delle sue materie.

Tutto questo in parte ripercorre l'antica abitazione e ne condivide il progetto restaurandola *in quanto tale*, in parte la innova e la trasforma, come nella soffitta e, più diffusamente, nei serramenti esterni, negli impianti e nei servizi. Variazioni sul tema del restauro dunque, sensibili alla articolata casistica delle sue parti. Ora, chi abita nella casa può scegliere tra i diversi luoghi temporali che la compongono, in stretta continuità con il passato o formati nella attualità, acquisiti da altre culture e persone o realizzati in base alla propria volontà e capacità di dar forma. Può scegliere se essere *paguro* o *cuculo*, e vivere la casa con maggiore libertà. Permanenza e mutazione si intrecciano diffusamente cercando sintonie, ma senza confondersi. È un progetto articolato che fa propri la mentalità e i principi del restauro, e adotta diversi registri in rapporto al carattere delle parti, entro una regia di insieme delle diversità. Conservazione, restauro e innesto innovativo diventano complementari, non entrano in competizione. La stessa casa presenta nei suoi diversi orizzonti percettivi uno *stile* che accentua talora l'una, talvolta l'altra delle idee che animano il restauro; se dal restauro si allontanano, è per raggiungere il fine complessivo, poterla nuovamente abitare, oggi, in quanto *dimora* del passato. Non ne abbiamo fatto un luogo di anacronismi esibiti – l'antico rispetto al presente, il presente rispetto all'antico –, ma cercato piuttosto di raggiungere una *diacronia armonica*¹⁵, una forma di continuità attraverso i tempi che permetta di distinguere le diverse testimonianze così come di farle partecipare, ora, a uno stesso organismo¹⁶.



Mutamenti di un sottotetto: prima dei lavori, a lavori ultimati e con l'arredo della casa abitata.





Immagini precedenti e successive al restauro della facciata verso la città, con pulitura e conservazione dell'antico intonaco a superficie grezza, rifinito a calce lisciata solo per formare le mostre delle aperture.



1 L'accessibilità, la dimensione della casa e dei suoi ambienti, i rapporti illuminanti e di aerazione, la dotazione e distribuzione interna di servizi igienici e di reti elettriche, il livello di isolamento termico e acustico, il riscaldamento invernale e la climatizzazione estiva, la possibilità di pulire e igienizzare le superfici di pavimenti e pareti, ma anche la pendenza delle scale e la larghezza dei passaggi: sono questi alcuni fattori prestazionali rispetto ai quali si misura in modo obiettivo la distanza funzionale tra la casa antica e il modello abitativo contemporaneo. Si tratta di valori propri non di un singolo individuo, ma riconosciuti dalla collettività civile e sanciti da norme, come il risparmio energetico, l'accessibilità ai portatori di handicap o la stessa sicurezza strutturale. Non possiamo sempre cercare la deroga a queste regole, in nome del superiore valore del patrimonio architettonico, ma nemmeno piegare meccanicamente a esse la casa antica. Va compiuto un serio tentativo di raggiungere, se non del tutto, almeno in parte i requisiti richiesti o prestazioni equivalenti. Anche per questo, qualsiasi intervento di restauro di una abitazione che si proponga di proseguirne l'uso è anche intimamente progetto di *adattamento* e di *ri-abilitazione*, volto a *migliorare* le prestazioni della casa antica commisurandole a quelle richieste oggi, ma ricercando con essa le possibili forme di compatibilità per assecondarne i percorsi e gli spazi, il suo essere già *casa*.

2 Osserviamo simmetricamente come non vi è stato in Italia un fenomeno sociale e culturale comparabile per diffusione a quello ben rappresentato in Inghilterra, per esempio, dalla rivista «Country Life», o da istituzioni come il National Trust inglese, in una società certo molto diversa dalla nostra, ma in cui molti sono consapevolmente orgogliosi di vivere in casa propria la continuità con il passato, conservando il proprio *cultural heritage*: patrimonio culturale sì, ma di natura *ereditaria*, quindi di famiglia prima ancora che pubblico. Le conseguenze appaiono di vasta portata. La continuità richiede la manutenzione continua, operata come *buon padre di famiglia* e come oculato amministratore di patrimoni. Il restauro

non dovrebbe rendersi necessario, e intervenire solo quando il patrimonio è decaduto perché trascurato o danneggiato da eventi eccezionali; e la domanda che al restauro viene rivolta, in un caso e nell'altro, è di raggiungere lo stesso esito di una manutenzione ininterrotta, ristabilendo una serena continuità e stemperando ogni discontinuità fino ad annullarla: non fosse così, sarebbe disdicevole per la famiglia – ristretta o allargata all'intera società – che l'ha avuta in eredità e che della sua cura è moralmente investita.

Il restauro nasce e si alimenta nell'alveo della società che gli affida un ruolo funzionale ai propri valori culturali e obiettivi, e non può essere fine a se stesso. In Inghilterra e nel Galles, il National Trust, la maggiore tra le fondazioni volte alla conservazione del patrimonio, vanta più di tre milioni di iscritti e la proprietà di 2.500 kmq di parchi e ville, 600 km di coste e siti naturali. La straordinaria adesione sociale a questo modello culturale sta prima di tutto in questi numeri.

Per una schedatura delle architetture e dei siti di proprietà del National Trust, vedi L. Greeves, *History and Landscape. The Guide to National Trust Properties in England, Wales and Northern Ireland*, London 2004. Vedi anche le annotazioni sul The Landmark Trust in rapporto al suo impegno in Italia per villa Saraceno.

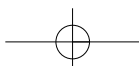
3 In passato, il restauro ha assunto una speciale declinazione quando si è rivolto programmaticamente alla casa antica e alla rappresentazione/ricostruzione dei suoi ambienti, che includeva gli apparati decorativi e gli stessi arredi in una idea ossessiva di unitarietà e pertinenza, e sovente ha portato il restauro di matrice storico-stilistica a fondersi con il gusto antiquario. Vi è quindi una specifica storia del restauro applicato al tema della casa antica e al suo programmatico ed esibito anacronismo rispetto al presente, o quanto meno una sua peculiare casistica.

Pensiamo, solo per citare alcuni esempi e pur nella loro diversa natura, alla Ca' d'Oro a Venezia, a palazzo Davanzati a Firenze, alla casa Romei a Ferrara, al palazzo Marcello di Monselice, alla casa Sperleri a Cremona. È stata una stagione febbrile,

spenta a fatica dal rigore più distaccato del restauro scientifico, ma alla quale dobbiamo buona parte delle nostre icone di internità delle abitazioni auliche medievali e rinascimentali. Oltrepassando i confini dell'arredamento antiquariale e del collezionismo, queste case, sulla spinta della personalità del committente, ricomponevano un contesto, ricostruendo ambienti in cui trovavano dimora gli oggetti che avrebbero potuto esserci un tempo, li radunati e nuovamente disposti come dalla forza magnetica dell'affinità cronologica e stilistica. La dizione *casa-museo* appare inadeguata a rendere la densità e l'intensità di questi ambienti. Questo cercar di ricreare luoghi compiuti di un tempo lontano, chiamandone a raccolta i frammenti o gli attori dispersi, ha rappresentato un passatismo convinto ed elitario, spesso decadente, che nel secondo dopoguerra, in Italia, si è rarefatto fino quasi a scomparire.

4 *Casa a schiera* è una definizione tipomorfologica ad ampio grado di generalità che designa, nel costruito storico, gli edifici su lotto stretto sviluppati in profondità. Affacciate sulle strade urbane per svolgersi al piano terra funzioni mercantili o artigianali, sono accostate le une alle altre mettendo in comune i muri laterali ciechi, detti di spina, che reggono i solai contrapposti delle case contigue.

5 In Italia, a partire dagli anni sessanta del Novecento, il tema del restauro della casa è stato oscurato dalla *querelle* sull'utilizzo della tipologia quale strumento di lettura e indirizzo delle trasformazioni per l'edilizia civile urbana. La stagione del *restauro tipologico* applicato ai tessuti edilizi, con le sue forzature conoscitive e di intervento, insieme all'irrompere di istanze sociali e finalità politiche extradisciplinari, ha avuto anche l'effetto di allontanare i restauratori da questo tema, quasi lo considerassero un terreno non pagante, compromettente e al tempo stesso accidentato sotto il profilo tecnico. È certamente ora di riconsiderare il contributo conoscitivo della tipologia, intesa come strumento descrittivo-comparativo per meglio comprendere, più e oltre che gli schemi distributivi, i principi e le mentalità che hanno guidato l'armonizzazione di spazi, percorsi,



strutture e materiali in una stessa unità progettata e costruita. In sostanza di riconoscere nel *tipo* e attraverso di esso l'elaborazione matura e complessa di una cultura, e nell'*esemplare edilizio* che vi si ispira il risultato degli adattamenti individuali che ne hanno fatto, comunque, un *unicum* da comprendere singolarmente; a maggior ragione se diventano rilevanti gli adattamenti stratificati che l'edificio ha subito nel tempo, i quali inevitabilmente riducono la capacità interpretativa della tipologia e richiedono il maggiore apporto di altri strumenti conoscitivi.

6 Costruiti nel corso del Cinquecento dopo l'incendio che ha devastato la città nel 1510, questi edifici sono caratterizzati dalla particolare ampiezza del lotto, di circa 7,5 m: troppi per consentire di coprire l'intera luce libera con una sola campata di travi mono-ordite in legno come nelle case a schiera a lotto più stretto, troppo pochi per permettere la realizzazione di un muro strutturale intermedio a pieno spessore, parallelo ai muri laterali ciechi. Le esigenze del piano terra, in cui la bottega assorbe buona parte dello spazio e spinge a lato l'accesso alle abitazioni, sono diverse da quelle dei piani superiori, in cui si vogliono formare due ambienti di dimensione più equilibrata verso le facciate; di conseguenza la parete di spina mediana non può essere sovrapposta ai diversi piani. Ne nasce un insieme ibrido sotto il profilo costruttivo, formato da pareti sottili, talvolta – al piano terra – in muratura, più spesso in "scorzoni" di legno intonacato, che risulta ambiguo dal punto di vista strutturale: i solai di 7 m a unica campata sono di sezione inadeguata rispetto alla intera luce e devono potersi appoggiare sulla parete mediana, che risulta troppo esile e snella per portarne i carichi e spesso a sua volta poggia in falso sul solaio sottostante, inflettendolo. Vedi F. Doglioni, L. Donatini, *Feltre, studio tipologico e morfologico*, IUAV, tesi di laurea in architettura, relatore Romeo Ballardini, a.a. 1973-74.

7 Il riferimento va al testo di E.R. Trincano, *Venezia minore*, Venezia 1948. Nel suo testo introduttivo, Agnoldo Domenico Pica dice: «Ho parlato di architettura minore. Già odo risorgere le vecchie

questioni: perché minore? E posto che un'architettura minore vi sia, dove comincia e dove finisce? Certo, da un punto di vista rigorosamente critico e strettamente crociano, una cosiffatta distinzione non avrebbe fondamento alcuno. Esiste soltanto l'opera d'arte o non esiste nulla, non è questione di maggiore o minore, di puro o impuro, di libero o applicato. Naturalmente. Ma poi agli effetti degli studi codeste distinzioni bisogna pur farle. [...] Pure in queste condizioni-limite, in questa stringatezza esemplare, l'osservanza della necessità non è mai condotta a contrastare, né a limitare le esigenze espressive della composizione, per le quali appunto e per le quali soltanto parliamo qui di architetture e non di fabbriche minori». A. Pica, *Sapor di Venezia*, in *ibid.*, pp. 17-18.

8 Rimarchiamo come gli elementi sin qui richiamati altro non siano che una sintesi della risposta al tema della casa di abitazione urbana che in un certo momento storico e in un'area culturale è stata data, a fronte di particolari condizioni operative, quali l'ampiezza del lotto a schiera; in altre parole quello che si è addensato come un *tipo architettonico di casa urbana*, e ha portato nella città a innumerevoli soluzioni accomunate da tratti affini ma sempre distinte da quote di originalità individuale. La tipologia, tecnica di osservazione comparativa, è utile sia a mettere in luce le affinità che a rimarcare le peculiarità di ciascun esemplare, una volta abbandonata l'idea seducente ma grossolana di serialità con cui è stata perseguita una sorta di standardizzazione progettuale e operativa. Riportata nel proprio alveo conoscitivo e praticata nella consapevolezza dei suoi limiti, la conoscenza tipologica può contribuire a una più profonda comprensione della casa come risultato di un progetto organicamente concepito, del suo modo di funzionare, del ruolo che ha avuto nel suo contesto storico-culturale. Insomma, a restituire il profondo carattere identitario del suo *essere tale* in una data città e in un dato momento.

9 «Difficoltà non diverse riguardano quei molteplici valori ambientali, solo in minima parte catalogabili, dal momento che

constano di singoli e sparsi elementi, normalmente ritenuti irrilevanti da chi decide l'ubicazione e la forma dei nuovi insediamenti, mentre sono invece espressioni di coralità, e come tali traggono importanza e significato, proprio dal loro stare insieme. In tal senso, il maggior interesse è offerto dalle antiche stratificazioni urbanistiche dei piccoli centri italiani [...] si tratta di ciò che più diffusamente testimonia la storia plurimillenaria del nostro paese, nella spontanea adeguazione del lavoro e del costume alle locali condizioni di natura. [...] Se oggi, nel proposito di aggiornare una riflessione la cui origine risale ad oltre mezzo secolo, mi chiedo quale possa essere stato un errore "tattico", da parte mia e da quella dei pochi altri che hanno sentito la conservazione del mondo della memoria come un bisogno vitale, rispondo a me stesso che abbiamo troppo esclusivamente posto l'accento sui valori estetici e storici, senza tenere il debito conto di tutto quanto era ad essi inseparabilmente legato». R. Pane, *Attualità e dialettica del restauro*, Chieti 1987, pp. 12-13.

10 È stato questo un risultato importante sia sotto il profilo conoscitivo sia per le sue conseguenze progettuali. Le pareti leggere, di solito considerate impropriamente elementi marginali e privi di rilevanza strutturale, sono di conseguenza trattate come parti edili prive di interesse intrinseco, intercambiabili e sostituibili a piacere. Ma tra di esse, insieme a tramezze recenti in forati, vi sono spesso quelle su cui si incardina la suddivisione antica della casa, che rappresentano nella loro semplicità il mezzo e il risultato più elevato del progetto. Sono le pareti leggere a permettere di articolare gli spazi dei diversi ambienti in modo proporzionato, funzionale ed efficace: sono dunque strumenti umili ma importantissimi dell'architettura. È sempre necessario accertarne la natura e il ruolo per mezzo della stratigrafia costruttiva, prima di decidere la loro sorte.

11 L'articolazione costituita dall'alcova, sub-ambiente interno per meglio difendersi dal freddo invernale, è spesso descritta in

Un'antica dimora

raffigurazioni dipinte di età tardogotica. Il suo uso, testimoniato a Feltre in altri esemplari, quali l'ambiente di palazzo Zucco e l'alcova dipinta del primo Cinquecento di palazzo De Mezzan, viene abbandonato già nel corso del XVI secolo. 12 Ogni serramento va messo a fuoco su più piani: come "oggetto" in sé e reperto significativo che richiede di essere conservato; come congegno funzionale; come elemento di apporto di cruciale significato linguistico, di per sé rappresentativo del restauro nel suo insieme, rispetto al quale può ricercare piena coerenza così come distaccarsi marcatamente, proprio in virtù del fatto di costituire un elemento mobile più di frequente soggetto a sostituzioni sistematiche.

Il modo con cui si inserisce una finestra nel vano di una apertura tra interno ed esterno o una porta tra ambienti interni rivela come pochi altri l'atteggiamento progettuale, lo "stile" del restauro. Autori come Massimo e Gabriella Carmassi hanno dilatato il ruolo dei serramenti estendendone il linguaggio a partizioni trasparenti e a strumento per nuovi varchi e prospettive, e lo hanno eletto a cardine della poetica con cui rileggono progettualmente l'antico.

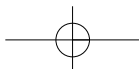
13 Da alcuni secoli sono scomparsi tutti gli esemplari in grado di consentire un riferimento anche solo analogico. Il mutare della tecnica di produzione dei telai in legno e della tecnologia del vetro, che ha permesso la realizzazione di lastre, ha portato nel corso del Settecento al completo abbandono dell'infisso iniziale, che tuttavia era connaturato alla forma del foro: l'apertura ad arco con semicapitelli aveva senso se era chiusa dal serramento così articolato; la sua forma rifletteva perciò la soluzione dell'infisso di chiusura, e viceversa. Ne è indizio che al venir meno di quel tipo di infisso si è verificato il declino dell'apertura che lo prevedeva, della quale spesso, a Venezia, viene murato il semiarco. Ritroviamo aperture ad arco e serramenti analoghi solo durante la stagione storicista, alla quale verrebbe inesorabilmente ricondotta qualsiasi riproposizione odierna dell'assetto iniziale. Possiamo dedurre che le finestre ad arco,

per noi, hanno *perduto senso*, in quanto non comprendiamo più il processo formativo che le ha portate ad assumere *quella* precisa forma, ormai divenuta mero elemento formale.

14 Le misure e le proporzioni esprimono esse stesse un linguaggio, e un nodo centrale di una finestra a due ante che misuri 16-17 cm anziché 11-12 cm, come usuale nelle finestre di un secolo fa che ora consideriamo "tradizionali", non può che prevaricare l'apertura architettonica e apparire come improprio e pesante. L'elemento di arredo fisso deve sottolineare il disegno senza soffocarlo, e mantenere una pertinenza, non fosse altro dimensionale, con la finestra tradizionale, l'*immagine* di finestra che associamo alle case antiche.

15 Il concetto di *diacronia armonica* è espresso da Javier Rivera Blanco, cit.

16 La casa già Fornezzi, in via Beccherie nella cittadella antica di Feltre e di proprietà di Claudio Doglioni e di Patrizia Pizzolotto, che ne ha curato personalmente l'arredo, è stata restaurata da Renata Daminato con Francesco Doglioni tra il 1999 e il 2004.



«L'intera sua perfezione». Villa Saraceno e villa Pojana di Andrea Palladio

Alla sua morte, Palladio ha lasciato ne *I Quattro Libri dell'Architettura*¹ i disegni delle sue architetture e nel territorio veneto le fabbriche e i cantieri al punto in cui erano giunti. Alcune erano concluse, altre sono proseguite per decenni, altre ancora sono rimaste incompiute. Da oltre quattro secoli ogni suo edificio, ultimato o interrotto, giunto indenne attraverso il tempo o profondamente trasformato, è stato implacabilmente confrontato con quella che si riteneva essere l'espressione irrevocabile della *intentio auctoris*², ossia la sua rappresentazione nel testo palladiano. E questo al solo scopo di constatare l'«intera sua perfezione»³, ossia la piena rispondenza della fabbrica al disegno per quanto schematico, oppure la sua incompiutezza, o ancora l'essersi allontanata dal modello cristallizzato nel disegno a causa delle trasformazioni e del degrado.

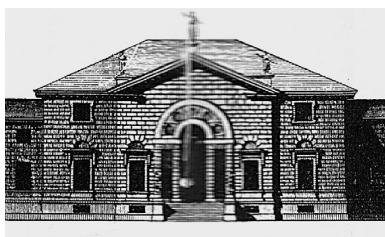
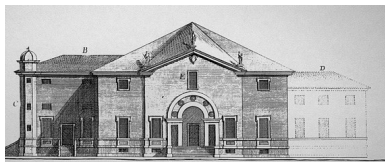
Vi è poi uno spazio ambiguo, in cui ha avuto modo di manifestarsi l'*intentio lectoris*⁴, specchio dell'idea di *palladianità* propria del palladianesimo nelle diverse epoche. L'inevitabile schematicità delle icone xilografiche alla scala approssimativa 1:400, quali sono le illustrazioni nel secondo de *I Quattro Libri*, non permette di descrivere compiutamente le ville e lascia buon margine all'interpretazione degli elementi, per così dire, di dettaglio; per non parlare poi della mancata descrizione delle superfici, dei materiali, dei colori.

Significativi in merito il disegno e il commento di Ottavio Bertotti Scamozzi che, a proposito di villa Pojana, prima ne lamenta l'incompletezza rispetto alla rappresentazione di Palladio e la



Villa Saraceno.

Il frontespizio de *I Quattro Libri dell'Architettura* di Andrea Palladio.



Il fronte di villa Pojana disegnato da Francesco Muttoni (in alto) e, sotto, da Ottavio Bertotti Scamozzi. Tratti da *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio raccolti e illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Vicenza, 1778, tomo II, tav. XXI,

La xilografia raffigurante villa Pojana contenuta ne *I Quattro Libri*, sovrapposta al fotopiano della villa. Elaborazione di Alberto Torsello, 1996.

“risarcisce” inserendo nei suoi *disegni* le parti non realizzate; poi commenta così gli oculi presenti nella fascia ad arco della facciata, non rappresentati ne *I Quattro Libri*: «Non mi determino a decidere se quei piccoli sfondi circolari posti fra un Arco e l'altro siano d'invenzion dell'autore, o no; ma debbo crederli aggiunti al suo Disegno; ed amerei meglio che non vi fossero»⁵.

Esprime quindi una valutazione legata al proprio sentire come un *dover essere* della fabbrica, in base a una visione dell'architettura di Palladio che non lascia spazio a sperimentazioni, pentimenti, deviazioni esecutive o incompiutezze.

Comprende, e va a suo merito, il ruolo architettonico dell'intonaco graffito: «Riposa sugli ornati di queste Finestre un piccolo Zocco, sopra di cui vi è un Arco di basso rilievo, che apparentemente alleggerisce il loro Architrave, e quindi le rende leggiadre»⁶.

Nei suoi disegni, tuttavia, non riporta la finestra centrale del timpano, che pure certamente esisteva in quell'epoca⁷, e in luogo della quale Palladio rappresenta uno stemma.

Aveva già segnalato l'anomalia di quella finestra Francesco Muttoni, alcuni decenni prima, pur riportandola nel suo disegno⁸.

I “disegni” di Ottavio Bertotti Scamozzi sono quindi per una quota *rilievi*, per un'altra *completamenti grafici* di parti previste e non realizzate, e infine *emendamenti* degli elementi non ritenuti autografi in base al confronto con *I Quattro Libri*, ove questi lasciano spazio all'interpretazione.

Potremmo affermare che descrivono come avrebbe desiderato e ritenuto “conveniente” si presentasse ai suoi occhi la fabbrica reale; insomma, ora per allora, come l'avrebbe *restaurata* con un progetto di restauro architettonico *ante litteram* con componenti di conservazione, reintegrazione, completamento differito, modificazione intesa come emendamento.

Ciascun edificio di Palladio è stato così virtualmente “restaurato” più volte nel tempo, e continua a esserlo forse più di ogni altro.

È arduo confrontare una fabbrica reale vecchia più di quattro secoli con una sua già allora idealizzata immagine giovanile, presto divenuta una icona imm modificabile perché emanazione di un mito; icona sulla quale, per di più, si sono stratificate idee e interpretazioni divenute così perentorie da formare un complesso di luoghi comuni o riflessi condizionati difficili da contrastare: le opere di Palladio sono (leggi: *non possono non essere*) *bianche* come il marmo, *simmetriche*, *compiute*. Tutto questo costituisce un filtro interpretativo che ne deforma da subito l'immagine, e si frappo-

«L'intera sua perfezione»

ne a una visione diretta e immediata della fabbrica quale essa è, con le sue materie, superfici, configurazioni; con i segni della sua storia e del tempo vissuto. Ma soprattutto, e questo ci interessa da vicino, condiziona inevitabilmente gli obiettivi dell'opera di restauro, che viene spinta a far aderire il più possibile l'edificio reale a questa idea stereotipata, e ad applicare il palladianesimo a un'architettura di Palladio.

Se vogliamo che il restauro si sottragga alla forza di questa tradizione, con tutto il rispetto che dobbiamo a coloro che l'hanno perpetuata nel tempo, dobbiamo separare la fabbrica dall'abbraccio della sua icona, e dare avvio a una *pars destruens* allo scopo di liberarci dalle incrostazioni interpretative. Per affrontare con questo spirito il restauro di un'architettura di Andrea Palladio è necessario, prima di ogni altra cosa, cercare di vedere *direttamente* l'opera, e leggerne i segni e i messaggi così come si manifestano. Solo così potremo sottrarci al peso degli schemi precostituiti, non per negarne a priori il fondamento – le architetture di Palladio non *sempre*, ma *spesso* erano davvero bianche – ma per evitare che, assunti come stereotipi, ci impediscano con la loro formidabile inerzia di vedere la realtà che la fabbrica incarna e testimonia ai nostri occhi. Dopo, leggeremo nuovamente la descrizione de *I Quattro Libri*, osserveremo con attenzione la xilografia che l'accompagna, ripercorreremo la storia delle sue interpretazioni. Proveremo affetto e ammirazione per chi, come Ottavio Bertotti Scamozzi, ne ha coltivato in modo sacerdotale lo studio e il culto, e per chi continua a farlo. Ma tutto questo a condizione di invertire l'ordine e di guardare l'icona del progetto palladiano attraverso la sua realizzazione e non viceversa, decisi a far sì che l'una e l'altra vivano vite parallele e separate. Prima di tutto, dunque, cerchiamo di capire l'*intentio operis*, ciò che essa, dopo aver vissuto a lungo di vita propria, sa ancora comunicare.

Gli interventi compiuti a villa Saraceno e a villa Pojana possono in certa misura essere letti a paradigma tematico del restauro applicato a opere di architettura che devono confrontarsi con il mito dell'architetto che le ha costruite e con il loro progetto "autografo".

Diverse le condizioni in cui ci sono giunte. Villa Saraceno si presentava nello stato di "primo restauro", e si stava avviando a diventare un relitto, dopo un lungo abbandono.

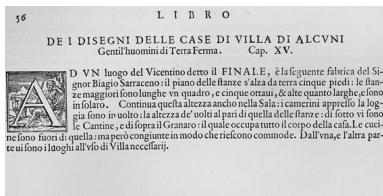
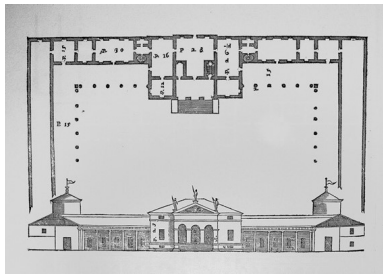
Villa Pojana, dopo l'acquisto per esproprio negli anni sessanta del Novecento, è stata oggetto di un lungo ciclo di interventi,



Villa Pojana ne *I Quattro Libri* e in una immagine precedente al 1960 (foto dell'archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Verona, Vicenza e Rovigo).

Immagine della villa nel 1995, prima dei lavori di restauro.

poi interrotti, e poneva il tema del loro completamento, del parziale reindirizzamento di alcune scelte anche strutturali e della manutenzione.



Villa Saraceno¹⁰, una delle più piccole e lineari tra le ville incluse ne *I Quattro Libri*, era disabitata da tempo. Appariva nella campagna veneta, in uno dei suoi pochi tratti ancora intatti, preannunciata dai filari di pioppi che segnavano la strada di accesso e il confine del brolo. Da tempo attendeva un acquirente a un prezzo incredibilmente basso, e il prolungarsi dell'abbandono la esponeva agli insulti delle occupazioni abusive e dei vandalismi, come un tentato incendio, ma soprattutto al progressivo venir meno dell'efficienza dei tetti. Fin che il tetto resiste all'acqua, la costruzione si conserva; ma quando cede anche in un solo punto e iniziano le infiltrazioni, se non intervengono ripassature di coppi o manutenzioni ad arrestarle, si mette in moto un processo che si autoalimenta portando in pochi lustri l'edificio al disfacimento interno e alla distruzione¹¹.

Villa Saraceno, insieme alla variegata corte dei suoi corpi rustici, aveva già percorso un buon tratto di questa strada. Pressoché priva di modificazioni recenti, inutilizzata, lasciata senza manutenzioni e senza custodia al suo destino, si trovava come sospesa in un pericoloso abbandono, propria della condizione di *relitto* al primo stadio. A questa sommava lo stato che possiamo definire di *primo restauro*, i cui elementi salienti sono rappresentati dall'assenza in tempi recenti di interventi organici riconducibili al restauro e di modificazioni compiute per mantenere in uso l'edificio. Questa combinazione generava perciò una mescolanza a tinte forti di parti iniziali conservate quasi intatte o all'opposto fortemente degradate, di parti sostituite o modificate in tempi ormai lontani, che formavano nella fabbrica una geografia di conservazione-trasformazione-degrado a pelle di leopardo. Ma, nonostante tutto, la fabbrica parlava ancora con la propria voce e si esprimeva attraverso le sue materie antiche, era sostanzialmente *conservata*.

Passato il tempo in cui i suoi problemi potevano essere risolti o procrastinati soltanto con opere manutentive, per poter continuare a sussistere e, ancor più, per poter essere nuovamente utilizzata, villa Saraceno in questo stato richiedeva un intervento organico capace di investire tutte le sue componenti. Un completo restauro, insomma.

La condizione di *primo restauro* è affascinante e di grande respon-

La raffigurazione e la stringata descrizione di villa Saraceno ne *I Quattro Libri*.

Immagine della villa nel 1989.



«L'intera sua perfezione»

317

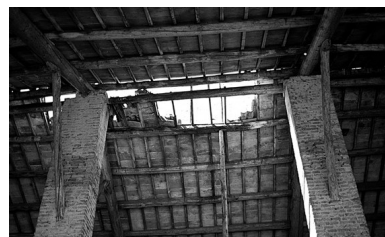
sabilità per chi si trova ad affrontarla. Per quanto forti siano il degrado o le mutilazioni subite, è una sorta di verginità della fabbrica, che sa ancora trasmettere in modo immediato e con naturalezza buona parte dei suoi messaggi attraverso le superfici delle materie antiche, anche se aspramente rimodellate dal degrado o dall'usura. Nonostante – ma anche per merito – del decadimento, l'architettura emana un'aura che ne accentua il fascino e che intimorisce. Siamo infatti consapevoli che il nostro intervento muterà inesorabilmente questo suo stato e vorremmo riuscire a mantenerla il più possibile ancora capace di trasmettere *direttamente* il proprio messaggio.

Un fattore non solo determinante in concreto, ma anche culturalmente significativo ai fini del progetto non è legato alla villa Saraceno, ma all'ente che l'ha acquistata per salvarla dall'imminente rovina, e ne ha poi realizzato il restauro restituendola all'uso attuale, che continua tutt'oggi.

Nel 1989 la fondazione inglese The Landmark Trust è entrata in possesso della villa con tutte le sue adiacenze, la corte e il brolo cinto da un percorso d'acqua e da filari di alberi.

In Inghilterra, nel corso di due decenni, la fondazione aveva già acquisito e restaurato quasi duecento edifici o complessi, in buona parte di piccola dimensione, caratterizzati dal fatto di costituire un "landmark", ossia un sito in cui l'opera dell'uomo e la natura del sito concorrono con ruoli complementari ma distinti – e quindi non così intrecciati come nel rudere e nella rovina – a formare un *luogo* con caratteristiche del tutto peculiari.

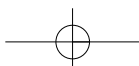
Case di caccia ai margini delle foreste, torri sulla costa, costruzioni medievali, antiche canoniche o case vernacolari in luoghi lontani dalle città, sono state acquisite e restaurate con il proposito di adibirle a un uso che ne assicuri la manutenzione: sono infatti organizzate per accogliere ospiti cui la casa viene affittata e affidata per brevi periodi. Può sembrare una normale soluzione di albergo diffuso; tuttavia le dotazioni funzionali sono le più semplici possibili, a volte spartane, e comunque subordinate alla possibilità di inserirle nella costruzione rispettandone i caratteri peculiari, la cui conservazione e messa in valore costituisce l'*obiettivo primo* e irrinunciabile, non un *vincolo* che si frappone al raggiungimento di standard funzionali. La costruzione viene accettata, anzi voluta, per quello che è, proprio *in quanto tale*. L'ospite, cui la casa è totalmente affidata, sa di dover entrare in punta di piedi (portandosi le lenzuola da casa), è spinto ad adeguarsi

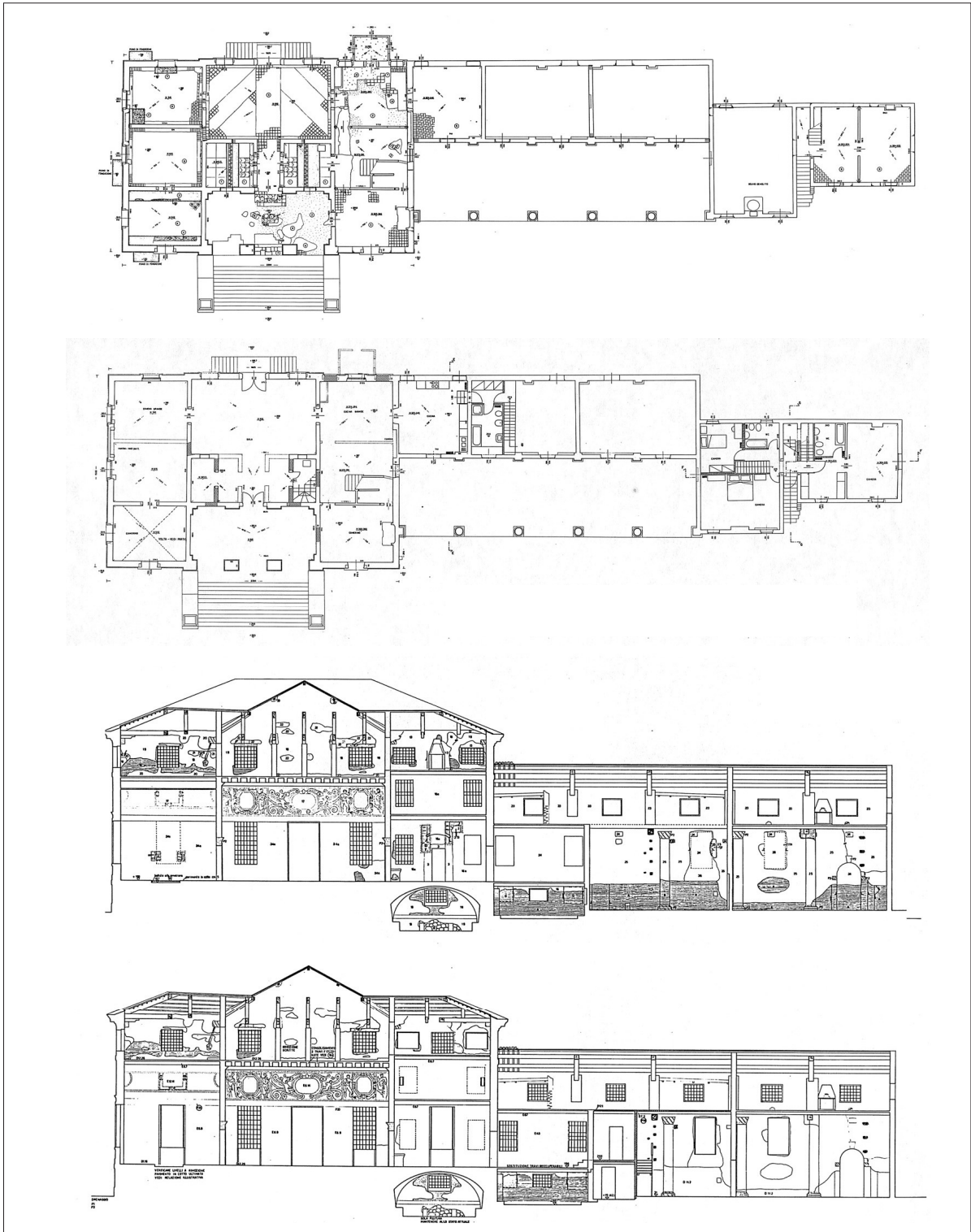


Il complesso di villa Saraceno prima dei lavori: villa barchessa, "casa vecchia", colombara, essiccatoio del tabacco, "tezza" rustica.

Il fronte nord della villa.

Il pericoloso degrado del tetto della "tezza" rustica.





«L'intera sua perfezione»

all'edificio per meglio capirne lo spirito e i messaggi: ad abitarlo, insomma. Una piccola biblioteca contiene i testi relativi al sito, all'architettura dell'edificio, alla sua storia e a quella delle persone cui è appartenuto nel tempo, infine all'opera di restauro che è stata compiuta. Nel libro della casa l'ospite, al termine del soggiorno, è invitato a scrivere le sensazioni che ha provato, le esperienze anche emotive che ha compiuto, dialogando con chi lo ha preceduto e chi verrà dopo di lui. Lasciando la casa, chiude dietro di sé la porta e ne pone le chiavi in una busta che infila nella prima buca delle lettere.

Non è solo un modello funzionale di turismo "etico" o "di esperienza" con qualche tratto rituale o pittoresco; è un *modello culturale* che coinvolge in un'unica traiettoria di affinità elettive chi commissiona il restauro, chi lo progetta, chi lo esegue e chi utilizza poi l'edificio restaurato. Al centro, il *landmark*, l'architettura nel sito. Ogni ospite è in realtà un *esploratore*, è caldamente invitato a esserlo, a partecipare con tutte le sue facoltà all'esperienza della scoperta del luogo. Il restauro *serve* a rendere possibile tutto questo, e non deve andare più in là proprio per non vanificare il suo scopo: consentire nel presente il contatto non mediato tra persone e luoghi giunti dal passato.

Negli edifici restaurati dal The Landmark Trust, lo spirito di William Morris aleggia nel ricorso quasi religioso alle capacità artigianali con cui sono realizzate le integrazioni manutentive dei serramenti, delle scale in legno, dei pavimenti, delle coperture in paglia o ardesia, delle grondaie in piombo ecc.

Anche gli arredi entrano in gioco; scelti con sobrietà tra i mobili da *brocanterie* del XIX e XX secolo più che di antiquariato, vogliono comunicare la sensazione e il calore di una continuità di vita che ha attraversato il tempo più che pretendere di ricostruire un ambiente *d'epoca*.

Nel restauro di villa Saraceno, il The Landmark Trust ha portato le idee e l'esperienza tecnica e organizzativa maturata nel Regno Unito, e le ha confrontate con l'impostazione e le tecniche proprie del restauro in Italia¹².

Il primo obiettivo condiviso era prima di tutto far ritornare la villa a essere una *casa*, abitata e vissuta *dal suo interno*, non *visitata*. Non un *resort* esclusivo, o il *parador* spagnolo di cui pure ha alcuni tratti, ma una casa in forma di villa di cui l'ospite ha il pieno, se pur temporaneo, possesso – salvo consentire le visite esterne ogni mercoledì pomeriggio –, con le conseguenti responsabilità del padrone di casa.



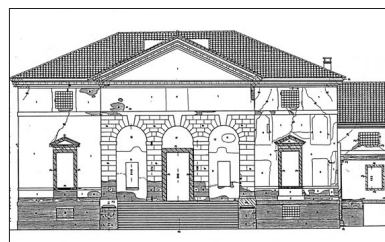
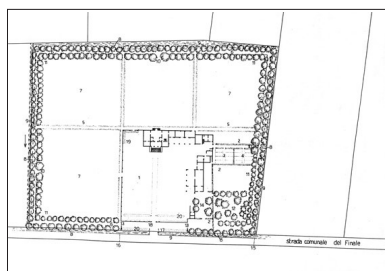
pagina precedente

Piante dello stato di fatto del piano nobile e progetto.

Sezioni longitudinali di rilievo e di progetto.

La biblioteca che racconta "del luogo e della casa" a villa Saraceno (2004).

John Bucknall, Francesco Doglioni, Ilaria Cavaggioni e Richard Haslam, foto ricordo al termine dei lavori (1994).



Rilievo di insieme della villa con la corte e il brolo, e prospetto sud allo stato di fatto.

Questo fatto è importante soprattutto se si considera il carattere primo dell'architettura di villa Saraceno, la sua aulicità interpretata in modo domestico. Alcuni temi propri delle architetture di maggior dimensione del Palladio, quali la sala centrale a volumi articolati su cui si affacciano più ordini di aperture, a formare un interno che ha i tratti dell'esterno urbano, sono proposti in modo più intimo e minuto, adattati alla dimensione relativamente contenuta della villa. La disposizione è semplice, i pochi ambienti ben proporzionati quanto a misure, aperture, decorazioni. I fronti sono sobri ed essenziali, con ampie superfici piane articolate da piccoli – ma importantissimi – risalti, e l'assenza di decorazione sottrae punti di riferimento utili a valutarne la dimensione: continui a domandarti se la villa sia *grande*, come ti appare da certe posizioni, o *piccola*, e questo disorientarti la rende ai tuoi occhi ambiguamente sospesa, quasi immateriale.

La ricerca storica¹³ condotta attraverso l'esame diretto della costruzione e lo studio delle fonti documentarie ci consente di considerare con cognizione di causa il rapporto tra *disegno* palladiano e *fabbrica* reale. La conoscenza degli avvenimenti – o almeno di una parte di essi – permette di non considerare l'edificio reale, come faceva Muttoni, semplicemente come un intollerabile scadimento, dovuto a cattivi esecutori, rispetto all'idea progettuale del Palladio, ma come una costruzione dalla vita travagliata, legata alle vicende ereditarie di persone e famiglie che l'hanno posseduta nel tempo. Le ricerche sulla storia scritta nei documenti legano dunque le vite nel tempo dei committenti e dei loro eredi alla vita della fabbrica, e ci parlano con la voce intima o burocratica dei testamenti, degli estimi, delle cause.

La villa è in realtà la residenza padronale concepita in un più vasto programma che mirava a riorganizzare e ampliare quello che sia le fonti scritte, sia l'analisi stratigrafico-costruttiva hanno indicato essere il complesso preesistente. Una delle due colombarie che Palladio, disegnanndole diversamente, pone alle estremità contrapposte, esisteva già da almeno cinquant'anni, e testimonia il voler fare di necessità virtù, adattarsi alle preesistenze pur trasformandole. La villa stessa è stata proseguita e portata a compimento nell'arco di almeno mezzo secolo, mantenendo aperte in una prima fase più possibilità.

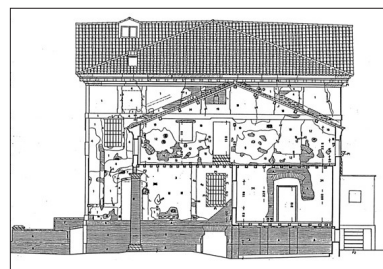
Illuminante a questo proposito il fronte verso est della villa, cui ora è addossata la barchessa. La traccia di riduzione a taglio della cornice di base in aggetto – una interfaccia negativa, sotto il pro-



«L'intera sua perfezione»

321

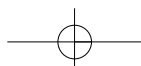
filo stratigrafico – prova come, in un primo momento, la villa sia nata con le cornici continue tutto intorno, come oggetto isolato, e solo successivamente sia stata adattata per consentire l'affiancamento della barchessa in adiacenza. La presenza di archi sordini apparentemente privi di funzione nella muratura continua di mattoni, ben al di sopra degli architravi delle porte, ci dice che nel cantiere iniziale si sono volute lasciare aperte due diverse soluzioni progettuali, e pur praticando la prima – le porte di passaggio verso la barchessa affiancata – si è voluto tuttavia facilitare l'eventuale successiva adesione alla seconda, con le finestre alte aperte sul fianco della villa libera tutto intorno, coerenti con le cornici in aggetto. Più che a un pentimento, dunque, appare legittimo attribuire questi accorgimenti alla volontà di facilitare in tempi successivi un'altra soluzione, prevista fin dall'inizio. Sul fronte verso ovest, invece, non vi è traccia del sordino ad arco sopra le finestre architravate, e questo, per differenza, può essere interpretato come la decisione di rinunciare sin dal cantiere iniziale a costruire la barchessa simmetrica, disegnata anche a ovest ne *I Quattro Libri*. Già, ci eravamo ripromessi di non far riferimento al disegno iniziale della villa, ma fin dai primi riscontri è la fabbrica stessa a dirci che il suo cantiere nasce combattuto tra la volontà di realizzare il progetto e la necessità di ridimensionarlo. Alcuni contatti stratigrafici ci danno indicazioni anche sulle sequenze operative del cantiere. La volta della loggia sembra essere stata incisa dalle catene delle capriate del tetto, che vi si immergono fino ad apparire all'intradosso, ma a una osservazione stratigrafica ravvicinata si scopre che in realtà è la volta che si adatta alle orditure lignee e così testimonia di averle trovate già in opera. Il fitto reticolo delle capriate relativamente esili del tetto, con gli apici poggiati sulle murature esterne quasi a prescindere dai muri interni che pure i legni ora attraversano, ci appare congegnato per fungere il prima possibile da protezione del cantiere, oltre che da tetto della costruzione conclusa. In questa nuova luce il tetto ci appare in grado di mutare il suo stesso assetto strutturale tra la fase intermedia e quella finale del cantiere, permettendo a questo di svilupparsi all'interno, riparato dall'acqua. E la configurazione della copertura, letta come protezione funzionale al cantiere, poggiata su muri ancora privi di volte, solai e partizioni, ci appare ben diversamente motivata. Ci permette anche una immagine della villa descritta dagli estimi del 1555 come *casa nova nondum finita*, forse una casa con il tetto ma non ancora ultimata al suo interno, pur dando luogo a un significativo aumento del reddito.



Le catene delle capriate del tetto che entrano in profondità nella volta della loggia, costruita quando il tetto era già stato realizzato.

Cornici conservate e finestre occluse sul fianco della villa verso la barchessa.

Rilievo del fianco a est della villa e sezione della barchessa allo stato di fatto.





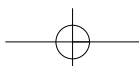
Catena di capriata con le tracce dell'incendio del 1798, riparazioni e adattamenti.

Il tetto della villa a restauro ultimato (foto Marco Bruzzo).

La pavimentazione del granaio, frutto di riparazioni e aggiunte nel tempo, è stata conservata nella condizione in cui è giunta, sollevando a mosaico e ricollocando in opera senza sostituzioni le sole parti, anche fratturate, la cui rimozione era necessaria per gli interventi sul solaio sottostante.

Alcuni completamente interpretano il progetto iniziale, come nel caso della scala anteriore, altri ne divergono pur tenendone conto, come la barchessa, ricostruita almeno due, forse tre volte. Anche gli interventi di trasformazione in parte si allontanano dal progetto, come la costruzione dell'ammezzato nella parte a est della villa, in parte lo ripercorrono, avviandosi precocemente lungo i binari del "restauro": la chiusura delle quattro finestre nella parte est del fronte sud, con la riapertura del foro centrale in cui si ricolloca la mostra in pietra, e all'interno, la ricostruzione del muro mediano del camerino a est, percorrono a ritroso nel segno del ripristino, in un'epoca molto lontana, alcuni tratti della fabbrica che le modificazioni avevano allontanato dallo schema palladiano.

Altre trasformazioni, infine, appaiono di puro ripiego funzionale, conseguenza di salomoniche divisioni di proprietà come quella che nel XVII secolo ha tagliato in due la villa, a volte accompagnate da imprudenza o imperizia tecnica, rimarcata a posteriori da forme di dissesto. Constatiamo infatti che alcune "violazioni" apportate all'assetto costruttivo da opere di trasformazione sono state causa di rilevanti cedimenti, come nel caso dei muri rimasti sospesi a seguito dell'allargamento degli stanzini laterali a scapito della sala centrale. Vicenda curiosa, quella degli stanzini, probabilmente realizzati alla fine del XIX secolo: uno tronca la scala a est, entrambi sembrano trarre pretesto da una incongruenza nella xilografia de *I Quattro Libri* tra l'alzato e la pianta, nella quale sul fondo della loggia compaiono due finestre non disegnate in alzato che, per poter essere poste al centro degli archi laterali della loggia, avrebbero dovuto incontrare all'interno i muri laterali dei torrini. Facilitata dalla scala 1:400 e dal rapido tratto della xilografia, la pianta fa apparire compatibili muri interni e finestre sulla loggia. Si accorge della cosa Ottavio Bertotti Scamozzi, che in pianta disegna invece diligentemente due nicchie ribassate a *trompe l'oeil* al posto delle finestre, con i muri interni che insistono sul tamponamento. Nel corso dell'intervento ottocentesco si aprono le due finestre sulla loggia per dar luce agli stanzini, dopo averli allargati demolendo la parte inferiore dei muri laterali e la scala: il tutto in perfetta simmetria, a indicare come l'ossequio allo spirito di Palladio – sostenuto dalla conoscenza tanto de *I Quattro Libri* quanto delle sue riletture interpretative – accompagni nel tempo anche le macroscopiche violazioni alla sua opera. L'allontanamento dall'assetto costruttivo, e dalla relativa funzionalità e concezione strutturale, è causa anche del dissesto dell'an-





«L'intera sua perfezione»

323

golata sul lato a nord-est della villa, spinta all'esterno dai puntoni per il mancato ripristino delle semicatene lignee nella ricostruzione seguita all'incendio della barchessa, avvenuto alla fine del Settecento, che coinvolge in parte la villa.

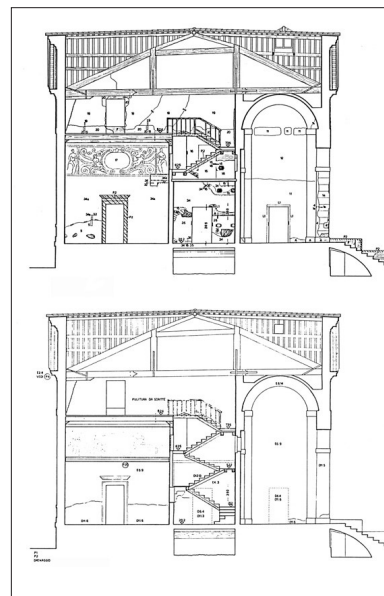
Colpisce per altri versi la "trasparenza" di alcune azioni compiute nel segno del ripristino, in età indefinita tra Otto e Novecento, dove operate con rappezzi, accostando superfici a superfici e lasciando così ben visibili interfacce e bordi: come nelle chiusure delle quattro finestre sul fronte a sud, ancora ben leggibili nell'intonaco nonostante il ripristino della grande apertura centrale; o come, nel caso del muro mediano ricostruito nel camerino a est nella stessa posizione di quello antico demolito, la traccia di appoggio mantenuta riconoscibile sull'antico pavimento in battuto di calce, mentre la soglia della antica porta centrale segnala che la nuova apertura è stata posta in un punto diverso per consentire la collocazione della scala retrostante.

È arduo trovare parole-chiave capaci di descrivere una situazione così articolata.

L'eterogeneità dei corpi edilizi, entro il contesto ambientale unificante è certo uno dei tratti salienti di villa Saraceno. Riconosciamo una forte unitarietà nel brolo circondato dal canale e dalle alberature, e, in misura minore, alla corte della villa, su cui si affacciano costruzioni profondamente diverse per storia, conformazione e funzione, ciascuna di esse dotata di unitarietà formale espressa con un proprio linguaggio. E mentre la villa che di tutto questo è il centro sembra far presagire un disporsi ordinato attorno al suo asse, solo muovendo lo sguardo percepisci il corpo a corpo con cui l'estendersi del suo dominio è stato contrastato e vinto da logiche semplici di antica, perduta funzionalità, che hanno comunque a loro modo interpretato la centralità della villa.

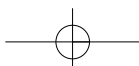
Vi sono quindi tratti unificanti estesi all'intero complesso o ai singoli corpi, l'eterogeneità dei quali, progettata o involontaria, accentuata o posta in sordina dal diverso disporsi del degrado, viene dunque percepita come un tratto distintivo della villa, un suo peculiare allontanarsi da una scontata *prevedibilità*. Di conseguenza, il rispetto della diversa personalità dei luoghi e degli attori – gli spazi esterni insieme a ciascun corpo di fabbrica, e gli ambienti racchiusi al loro interno –, e il mantenere il *gradiente di diversità* che si avverte tra di essi pur in una complessiva restituzione di dignità, diviene l'obiettivo primo del progetto.

All'interno dei singoli corpi, poi, e nella villa in particolare, si



Sezioni in cui si osserva l'interruzione della scala che era stata operata per realizzare una camera, e la parziale ricostruzione operata dal progetto.

La muratura con la fascia affrescata al di sopra della parte demolita del torrino si è lesionata ad arco.





I corpi rustici e la colombara.

avverte in ciascun ambiente la presenza di una diversa volontà di controllo architettonico, elevata e ancora ben riconoscibile nella sala, nella stanza maggiore, nella loggia e nel camerino angolare a ovest, pur con processi di deviazione e modificazione; oppure la perdita di riconoscibilità dovuta anche al prevalere di questi processi, come nella cucina grande della villa e nel camerino a est. In altri ambienti, ancora, prevale la conformazione che discende dall'uso e dalla pregnanza delle strutture, come nelle barchesse e nell'ampio granaio sotto il tetto della villa.

Vi sono poi gli spazi dell'assenza, ossia le grandi lacune interne in cui degrado e incendi hanno causato distruzioni non risarcite, come sfondamenti di solai e perdita di pareti.

Al progetto si richiede dunque una articolazione capace di commisurare gli interventi alla natura propria di ciascun ambiente, corpo di fabbrica o contesto spaziale, e una regia di insieme che sappia mantenere tra di essi quella *consonanza* che oggi, nell'apparente disordine e nel degrado, percepiamo ancora nella villa.

Pur senza voler chiudere in rigide classi le diverse situazioni, si è ritenuto opportuno definirne i temi di progetto, in base ai quali assumere indirizzi articolati utili a interpretarne le peculiarità e a consentire lo sviluppo di una strategia di insieme "a minor danno": in primo luogo localizzare le trasformazioni funzionali nelle zone di assenza o meno caratterizzate.

In alcune parti, nonostante le trasformazioni, si è constatato l'alto grado di conservazione e la riconoscibilità dell'assetto architettonico di insieme e delle superfici con esso coerenti; così la sala, la stanza maggiore, il fronte sud e ovest della villa, il fronte sud della barchessa ecc.

In altre parti, inizialmente dotate di coerenza tra assetto architettonico e superfici, l'entità delle trasformazioni subite determina una "assenza" di caratteri, come nel caso del piano terra della barchessa, non riconfigurata dopo l'incendio, o degli interni della "casa vecchia" privi di pareti e con i solai senza tavolato.

In altre ancora, l'iniziale coerenza tra assetto architettonico e superfici, riconoscibile solo in base a tracce, è stata sostituita dalla "presenza" di un nuovo assetto a carattere prettamente funzionale, senza un nesso pregnante tra assetto architettonico e qualità delle superfici; è il caso del piano ammezzato della villa, o della cucina.

In alcuni spazi interni o corpi di varie epoche prevale la caratterizzazione data dalle strutture a vista, funzionale a un uso ora venuto meno, come nei granai della villa e della barchessa, per-



«L'intera sua perfezione»

325

corsi dalle capriate del tetto, ma anche nella “tezza” rustica con la stalla. Pongono quindi un tema in cui alla pregnanza costruttiva della “fabbrica”, qui più evidente che altrove, si sommano significati di “archeologia agraria”.

L'elenco può continuare. Ma preme far capire come, per esempio, localizzare l'abitazione del custode in un corpo rustico recente, già utilizzato come essiccatoio per tabacchi, privo di solai e partizioni, ha rappresentato una scelta di riuso funzionale che produceva impatti e trasformazioni in una zona in grado di assorbirle, nell'ambito del complesso, meglio di qualunque altra.

Il progetto modula dunque la propria strategia di insieme in rapporto al carattere delle parti, attribuendo a ciascuna una diversa tematicità, anche per interpretare, rispettandola, la diversa personalità degli attori presenti sulla scena; la ricerca del minor danno porta a inserire nel *già trasformato* o nelle zone di assenza le trasformazioni utili e le dotazioni funzionali a servizio dell'intero complesso.

L'Inghilterra è patria di William Morris e di John Ruskin, ma prima ancora lo è stata di Inigo Jones, che più di altri ha contribuito alla diffusione del palladianesimo e al suo mito. Se ai primi si ispira la volontà di rispondere ai bisogni conservativi della villa con la religiosità delle cure e delle manualità artigianali, accogliendo come messaggi preziosi i segni del tempo, il secondo muove l'aspettativa di restituire a Palladio ciò che al suo genio – e al mito del suo genio – è dovuto. Salvataggio amorevole, da un lato, riscatto orgoglioso, dall'altro. Nelle prime discussioni sugli indirizzi del progetto di restauro con i responsabili del The Landmark Trust trovavano spazio sia la conservazione così com'era del fronte a nord annerito dai licheni, sia la costruzione del tutto nuova della barchessa verso ovest, disegnata ne *I Quattro Libri* e mai realizzata.

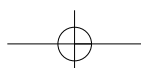
L'insieme di aspettative anche profondamente divergenti si è confrontato con la fabbrica e con la sua articolata condizione reale, fino a comporsi, luogo per luogo e nell'insieme, nel progetto.

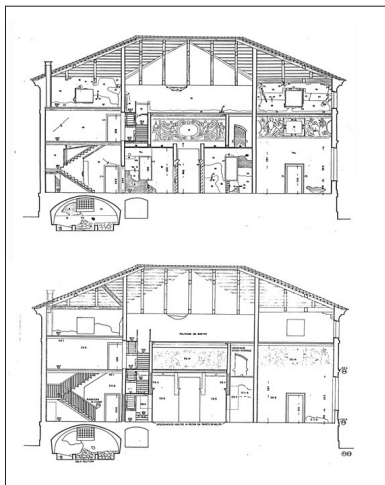
Il progetto di restauro di villa Saraceno è dunque, per condizioni e per scelta, *composito*, in quanto adotta e spesso combina tra loro più registri – di sola conservazione stretta, di risarcimento, di adattamento – in ciascuna parte messa a fuoco: come i diversi movimenti di una stessa composizione musicale – che già dal titolo propongono il proprio registro interpretativo. La regia del progetto ricerca una assonanza temperata tra le parti attraverso



Pavimentazioni conservate, risarcite e ricostruite. Il tratto conservato dei mattoni quadri disposti in diagonale nella sala, a impasto marmorizzato, ha fornito il riferimento per la ricostruzione affine del pavimento mancante.

Il pavimento a cocchiopesto della loggia della villa prima dell'intervento e a restauro concluso, con il mantenimento e restauro di parti e la risarcitura delle ampie superfici mancanti con cocchiopesto affine.





La cura artigianale, capace anche di ricostruzioni fedeli, si è congiunta in più situazioni all'attenzione conservativa. Un raro serramento a croce che mantiene il disegno, le proporzioni e la tecnica esecutiva antica e appartiene con ogni probabilità alla fase iniziale della villa, è stato conservato e integrato, mantenendolo in uso.

Sezioni del rilievo e del progetto in corrispondenza dei torrini interni della sala, di cui è stato ricostruito il tratto inferiore mancante.

l'impiego di materiali affini e di lavorazioni proprie della cura artigianale, proponendo uno *stile* che vuol essere sobrio ma rifiuta di essere *neutrale*: cerca di riconnettere *con naturalezza* e semplicità parti antiche e nuove integrazioni senza rimarcare la discontinuità ma senza nemmeno mascherarla, affidandosi soprattutto al differenziale dovuto all'assenza di degrado e patinatura dei nuovi materiali rispetto ai vecchi e a contatti nitidi, che rispettano le tracce antiche senza l'ossessione "scientifica" di ostentarle. Non vi è acciaio inossidabile nei corrimani, ma ferro battuto di semplice disegno, non una bussola in ferro e vetro, o una sola scala in metallo. Operare l'integrazione con naturalezza è stato qui interpretato come realizzare la cosa che più si avvicina nello spirito a quella da integrare senza cercare di farla apparire *la stessa cosa*, ossia senza che nemmeno ci sfiori il pensiero che vi sia stato il tentativo di falsificarla. È, senza infingimenti, un *restauro architettonico* perché si rivolge a una opera di architettura il cui disegno e i cui spazi – interpretati *solo* attraverso la materia dell'opera stessa e le tracce che conserva – sono ancora capaci di una forza soverchiante, nonostante le modifiche compiute nel tempo: il progetto ne prende atto e per quanto possibile asseconda questa forza.

Vi sono situazioni in cui il restauro si trova di fronte alla possibilità, senza troppo forzare, di restituire a una architettura le condizioni di spazio e di configurazione che le erano proprie e che ha in parte perduto. Per farlo, deve comunque ricorrere all'uso combinato di armi in sé pericolose, quali la demolizione di parti aggiunte e la ricostruzione di altre perdute. La ricerca del *se, quando e fino a che punto* decidere di utilizzare queste armi e oltre il quale rinunciarvi, e dei modi con cui, volendole impiegare, ridurne le conseguenze negative, costituisce la principale questione affrontata dal progetto di restauro di villa Saraceno: stabilire in concreto, visto che parliamo di armi, le *regole di ingaggio* del progetto.

La sala centrale è il luogo in cui più si manifesta quella aulicità domestica che è propria della villa. Con assetto a T per la presenza nella parte a sud dei due torrini che la restringono, in uno dei quali si celava la scala di accesso al granaio, è coperta da un soffitto ligneo dipinto le cui orditure sono diversamente orientate nelle due parti. Una trave mediana regge il solaio della parte più ampia della sala, poggiando sui due torrini, e forma con questi un



«L'intera sua perfezione»

327

fronte scenico che confina, quasi fosse un palco, la più ristretta zona di accesso dalla loggia esterna.

Una alta fascia affrescata segue l'andamento articolato delle pareti, richiamando nei soggetti scene ispirate a opere teatrali¹⁴. Quando i due portoni agli estremi opposti della sala sono aperti, l'illusione di essere in un teatro o in una corte nobile cittadina si trasforma nella vertigine di ritrovarsi nel vento della campagna che percorre da nord a sud l'interno della villa.

Come abbiamo già detto, circa un secolo fa il tratto a sud della sala è stato ulteriormente ristretto fino a farlo diventare un largo corridoio, per ricavare due camere a cavallo tra la sala e i due torrini. Per farlo, ne sono stati demoliti i muri verso la sala, ma non a tutta altezza, e la parte superiore affrescata, che continuava a reggere l'antico solaio, è stata conservata poggiandola su una trave in legno. La precarietà della situazione è stata mascherata da un controsoffitto interno alle camere, per evitare l'inquietudine di dormire con un muro sospeso sopra la testa. Inesorabile, il dissesto ha sanzionato la disinvolta modifica, formando un grande arco di scarico sul muro e sugli affreschi.

Una campagna di saggi stratigrafici sulle superfici delle pareti e sui pavimenti ha consentito di accertare la natura di questa e di altre modifiche compiute nel tempo; per esempio, i due torrini presentavano anche al piano terra una finestra, successivamente murata, rivolta verso la sala, di dimensione simile a quelle che nel registro più alto conservano ancora il traforo di chiusura in pietra. È stata anche accertata in base alle tracce di appoggio la posizione e la dimensione di una cornice in legno che separava il registro superiore affrescato dal registro inferiore, finito a intonaco bianco, entro cui si disponevano simmetriche le mostre delle porte in pietra di Nanto e le aperture verso l'esterno. Il pavimento in antico era formato da quadroni di cotto disposti in diagonale; ne rimaneva un tratto conservato e, dove erano stati tolti, l'impronta – la *falsa superficie* – sulla malta di allettamento.

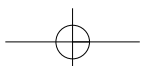
La sala aveva già subito, probabilmente nei primi decenni dell'Ottocento, un significativo intervento di "restauro". Una parte del soffitto dipinto, danneggiata dall'incendio che si era esteso dalla barchessa alla villa, era stata ricostruita con lo stesso assetto di quella perduta: legni identici per essenza, sagome di cornici, sezione e passo degli elementi, con tavole disposte in parallelo rispetto alle travi. Una integrazione di accurata carpenteria, segnalata dalla assenza di decorazione, che non è stata ridipinta e che rimarca ancora adesso la differenza rispetto alla parte conser-



I saggi sulla superficie interna dei torrini pongono in luce aperture di diverse fasi, e tra queste il finestrino iniziale dell'ordine inferiore.

Saggio di pulitura sulla fascia affrescata.

Il soffitto ligneo della sala ricostruito dopo l'incendio avvenuto alla fine del Settecento ha mantenuto lo stesso passo, sezione e sagoma delle travi, tavole e cornici senza integrare la decorazione, che permane solo sul tratto conservato.





Immagini della sala: una precedente e due successive all'intervento (foto di Marco Bruzzo).

vata. Come nell'Arco di Tito: volontà di differenziazione o povertà di mezzi? Sta di fatto che ancora oggi possiamo condividere pienamente l'esito di quell'intervento: massima cura del dettaglio esecutivo, discrezione e naturalezza nell'accostamento; percepibilità misurata della differenza a fronte del risarcimento spaziale e architettonico realizzato.

Pur accompagnati da modificazioni anche brutali, nella villa riconosciamo dunque, ricorrenti nel tempo, forse sin da prima della nascita e diffusione "ufficiale" del restauro, segni di un atteggiamento quasi di soggezione e di reverenza per l'opera: nella sala la demolizione per realizzare i camerini si arresta per non intaccare gli affreschi che pure finiscono nascosti dal controsoffitto; le mostre delle porte che davano sui torrini vengono smontate e rimontate nella nuova parete avanzata; le nuove stesure di intonaco non ricoprono mai le superfici affrescate. Addirittura nella sala laterale, dove la parete che la divide in due si accosta alla fascia dipinta, viene interposta una tavola nel punto di contatto, per evitare che la malta della muratura danneggi l'affresco. Accorgimento per la reversibilità, si direbbe oggi; in ogni caso, segno di rispetto e manifestazione del significato attribuito all'opera.

E sono proprio le attenzioni conservative che hanno accompagnato le trasformazioni del passato a permettere oggi di affermare che la sala esiste ancora nelle sue strutture fondamentali: il solaio ligneo, le fasce affrescate, le mostre delle porte, i livelli di pavimento. Le lacerazioni hanno prodotto lacune intercluse, con margini e dimensioni ben riconoscibili. Sono ferite nette ma rimarginabili in un tessuto sostanzialmente presente ed evidente, non amputazioni o stravolgimenti tali da ridurre a frammenti e tracce l'assetto architettonico dell'ambiente.

La strada della *ricomposizione architettonica* della sala, che il progetto imbrocca, fa leva prima di tutto sulla necessità "naturale" di ricostruire i muri dei torrini che erano stati demoliti, ricongiungendo il muro con l'affresco sospeso alle sue fondazioni, ritrovate appena al di sotto del pavimento. È prima di tutto un risarcimento strutturale a fronte di una violazione, il modo più semplice per impedire al dissesto di aggravarsi.

Le mostre in pietra, nuovamente smontate, vengono ricollocate nel loro antico punto di appoggio sulle fondazioni, ritrovato sotto il pavimento.

Il pavimento in cotto viene ricostruito nel modo più affine possibile, ricercando una fornace artigiana in grado di riprodurlo con



«L'intera sua perfezione»

329

Lo stesso formato, a impasto marmorizzato e modulazione di superficie. La presenza di un tratto conservato di quadroni antichi, comunque diversi per usura, composizione, colore da quelli che pure cercano con essi una somiglianza, renderà palese che di integrazione affine si tratta, non di imitazione falsificante. Lo stesso vale per gli intonaci bianchi del registro inferiore, restaurati e integrati nelle parti mancanti; registro che era in antico separato da quello superiore affrescato per mezzo di una cornice in legno di cui è rimasta solo la traccia inequivocabile sulle pareti, ma del tutto perduta. Si è conservata invece l'omologa cornice superiore che raccorda la fascia affrescata al soffitto ligneo.

La cornice perduta era importante per più ragioni. L'altezza del registro inferiore che essa definiva rappresenta il medio proporzionale tra l'intera altezza della sala e la fascia superiore affrescata. A sua volta, l'altezza delle mostre in pietra delle porte rappresenta il medio proporzionale tra l'altezza del registro inferiore e la distanza tra gli architravi e la cornice perduta. Sulla cornice si incardinava dunque l'intero sistema di proporzionamento verticale delle pareti della sala.

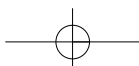
In un contesto quasi del tutto *completo* e unitariamente dominato dal disegno e dalle proporzioni che esso istituisce, l'assenza di un elemento cui gli altri si riferiscono fa cadere la tensione tra di essi, li de-struttura e li riduce a frammenti in balia di una forza centrifuga.

Pur apparendo un elemento accessorio – è *solo* una cornice a sviluppo lineare –, costituisce un cardine dell'assetto architettonico. Che fare?

Come prima possibilità, mantenere solo la traccia, lasciare il fondo grezzo e allusivo tra la fascia affrescata e la stesura a intonaco. Ma la cornice superiore esiste, è con essa che va cercato un rapporto: costituivano una coppia di cornici parallele, e introdurre un solo tratto di assenza archeologica in un contesto altrimenti unitario è apparso un atto innaturale e forzoso. Analogamente, realizzare una cornice in materiale diverso (ma quale?) secondo i principi del restauro critico, oppure in legno, ma rielaborata nel disegno, apparirebbe come introdurre una sola parola in una lingua diversa da quella della frase in cui si colloca; una soluzione possibile, certo, ma una citazione molto enfatizzata rischia egualmente di esser letta come affettata e innaturale; oppure come una intromissione non richiesta e non necessaria, dato il compito sì essenziale, ma limitato nelle dimensioni e ben confinato che alla cornice è affidato.



La ricostruzione della parte mancante del torrino, con spostamento della mostra in pietra, e le fasi di restauro delle superfici. Immagini al termine dei lavori e con l'arredo realizzato dal The Landmark Trust.





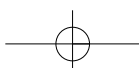
Altre immagini della sala prima e dopo la ricostruzione della cornice lignea tra fascia affrescata e campitura a intonaco bianco.

La ricostruzione del camino in muratura intonacata nella "stanza maggiore" e immagine a intervento concluso.

Si è deciso allora di realizzare una cornice in legno con sagome e oggetti affini a quella superiore, disegnata in rapporto alla diversa dimensione e funzione con l'aiuto delle tavole dei trattati, lievemente velata a tempera in superficie, insomma come l'avrebbe potuta realizzare Ottavio Bertotti Scamozzi, che la riporta nel suo disegno. Si dirà: la solita falsificazione, il solito ripristino, la solita rinuncia all'espressività contemporanea.

Possiamo affermare a nostra volta, pur senza farne un manifesto, che, se la costruzione di questo elemento ci ha permesso di ricomporre sia la *struttura* che la *lettera*¹⁵ della sala usando una sola congiunzione dell'antico linguaggio, senza ricorrere a complesse trasposizioni e senza farne l'unico *objet trouvé* al suo interno, allora "Parigi val bene una messa". La riconoscibilità è comunque assicurata, né più né meno di quanto riconosciamo noi oggi l'integrazione del solaio compiuta nel primo Ottocento, e che, condividendolo in pieno, adottiamo a riferimento. Pur nella diversità della situazione – non conosceamo la sagoma della cornice – abbiamo usato modi, materiali, lavorazioni, colori, affini a quell'integrazione cercando di farne nostro lo spirito e la naturalezza, pur mantenendo tutte le possibilità di distinzione.

La stanza maggiore a ovest, tagliata a metà da un muro ma con tutti gli altri elementi – fascia affrescata e solaio in primis – conservati e continui, rappresenta un caso di restauro *per via di levare*. È bastato demolire il muro per ricomporre la spazialità dell'ambiente, e chiudere una porta. Ma questo ha fatto emergere con chiarezza che si trattava, come sovente, di una spazialità orientata, imperniata su un asse formato da un grande camino ora perduto posto in antico tra le due finestre a ovest opportunamente distanziate. I saggi sulla parete hanno posto in luce la sagoma completa di un camino a cappa bombato alto quasi sei metri; sul fondo del focolare è riemersa l'usuale pietra figurata, e nel riempimento al di sotto di un pavimento sono stati ritrovati i frammenti di stucco dipinto e dorato di quello che era il principale camino della villa. In questo caso la traccia è stata mantenuta visibile e, data l'ovvia rinuncia a ricostruire un camino troppo complesso sia nella forma che nei dettagli decorativi, si è scelto di costruirne uno più ridotto, di semplice sagoma a intonaco, simile ai camini con cui nel Settecento si è ridotta l'ampiezza di quelli più antichi, troppo dispendiosi. La cosa essenziale era ricostituire la presenza di un camino in quel punto assiale, la forma del camino era, a ben vedere, un fatto secondario.





«L'intera sua perfezione»

331

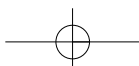
Per il camerino a sud-ovest – il *camerin dipinto* citato nei documenti seicenteschi – il passo è stato inevitabilmente più lungo. I tratti conservati dell'affresco e le sinopie delle lunette sui muri di appoggio, insieme alle tracce di imposta, configuravano con precisione l'assetto geometrico della volta demolita nel Seicento per ragioni strutturali, con assetto a botte e crociera centrale, e si è deciso di ricostruirla sia pure come volta di arelle intonacate sostenute da centine lignee estradossali. Il differenziale che Palladio stesso cita tra i solai in legno e le volte dei camerini costituiva un elemento importante nell'articolazione degli spazi interni. Anche in questo caso, come in tutti gli altri in cui sono state operate integrazioni o ricostruzioni, le tracce delle parti antiche che documentano la forma e la posizione della parte integrata sono state il più possibile rispettate e mantenute differenziate, con lievi scarti, entro il nuovo assetto. Affreschi e tracce danno il proprio apporto anche figurativo, e non solo documentario, all'ambiente che si è deciso di ricomporre ricostruendone la volta. Sono stati mantenuti perciò i punti di riferimento in base ai quali è stata operata l'integrazione, che la legittimano sotto l'aspetto geometrico e permettono luogo per luogo di riconoscere la cronologia relativa tra la parte preesistente e quella ricostruita, senza omologarle ma anzi sfruttando il loro differenziale. Ma l'obiettivo è *architettonico* – ricomporre la forma e le proporzioni dello spazio che erano proprie del *camerin dipinto* – e la presenza della volta ne rappresentava la condizione.

In alcuni ambienti tra loro contigui della villa – la loggia, la sala centrale, la stanza maggiore e il camerino d'angolo a ovest – l'intervento si è dunque orientato alla ricomposizione architettonica. La scelta è stata resa possibile proprio dalla intrinseca forza ed entità della parte conservata.

Le stanze a est della villa testimoniano una storia più complessa e confusa. Probabilmente mai davvero ultimate, prive dell'aulicità che caratterizza gli ambienti speculari verso ovest, sono state più volte e profondamente trasformate a seguito dell'incendio e per realizzare un piano ammezzato dopo le divisioni di proprietà seicentesche. La volta del camerino, che pure, come i saggi hanno accertato, è esistita e ha danneggiato con la sua spinta la facciata, è stata anch'essa demolita per far posto ai solai del mezzato a diversa quota, le finestre esterne su entrambi i fronti sono state raddoppiate prima in orizzontale e poi ulteriormente in verticale. L'interno è semplice e dignitoso, con le travi a vista non perfettamente squadrate, e il pavimento a cocchiopesto dell'antica cucina



Le tracce di decorazioni affrescate e le sinopie nelle lunette della volta demolita del camerino a sud-ovest sono state assunte a riferimento per la ricostruzione della volta stessa.





Immagini della villa da sud prima e dopo il restauro delle superfici. Nella parte a est si osservano le tracce del processo di migrazione e di ripristino delle aperture, attenuate con velature e conservate.

appare l'unico elemento antico, testimone con i suoi grandi rattoppi di tutti i mutamenti successivi.

Qui, la configurazione iniziale è troppo debole perché si possa pensare di rafforzarla, affidata com'è a poche tracce; è ormai un *ricordo sfuocato*, per cui l'intervento rinuncia a ogni forma ricostruttiva e conserva l'esistente, prendendone atto. Il contesto non sarebbe stato adeguatamente sostenuto da parti autentiche, e sarebbe stato necessario estenuare le labili tracce antiche distruggendo gli assetti successivi, comunque dignitosi. Ci si reinsedia perciò nella situazione di fatto con limitati adattamenti, rappezzando per l'ennesima volta l'antico pavimento. La villa, all'interno, resterà asimmetrica.

A volte, osservando con lo sguardo del restauro un intervento compiuto in passato, ne condividiamo il risultato e troviamo felice il *modo* con cui è stato raggiunto anche senza domandarci se sia o meno frutto di una precisa intenzione. Talvolta possiamo spingere questa condivisione fino ad adottare noi stessi, in piena consapevolezza, lo stesso *modo* per un nostro intervento in una situazione affine. È successo per l'integrazione del soffitto della sala bruciato dall'incendio di fine Settecento, che abbiamo assunto a modello per la ricostruzione della cornice a parete; succede anche per l'intervento di *ritorno al progetto* compiuto in epoca imprecisata (probabilmente alla fine del XIX secolo) sull'ala a est del fronte principale. Osserviamo che, percorrendo uno stretto sentiero e senza affettazioni, è stata ricostituita la simmetria esterna – in precedenza violata – ricollocando al centro la finestra con le mostre in pietra; per mezzo di piccole feritoie di limitato impatto sul fronte nobile è stato mantenuto il piano mezzato interno costruito dopo l'incendio, che aveva indotto parte delle violazioni del fronte; e si è realizzato tutto questo conservando la riconoscibilità in filigrana degli assetti passati e delle azioni con cui venivano modificati.

Abbiamo scelto di applicare una soluzione analoga (gli stessi *modi* per cercare di raggiungere lo *stesso risultato*) al fronte nord, le cui aperture, sul lato verso est, rispecchiavano ancora la situazione indotta dalla formazione dell'ammezzato interno. Le finestre iniziali sono state riaperte, e di quella al piano nobile è stata ricostruita la mostra in laterizio anziché in pietra conservandone le tracce, le "prove" della sua esistenza in antico, della sua demolizione e ricostruzione. Le finestre laterali e dell'ammezzato sono state all'opposto richiuse in muratura, curando il contatto "a fal-



«L'intera sua perfezione»

333

so bordo”, ossia accostandosi al profilo dell’apertura – in pietra o a intonaco – senza inciderlo e senza ricoprirlo. Il tessuto di tracce appare evidente all’esame ravvicinato e consente la comprensione degli accaduti, senza ostentarli didascalicamente; allontanandosi, il disegno unitario della villa ha del tutto il sopravvento. Cambiate le condizioni, le compresenze stratificate in superficie consentono in architettura differenziate possibilità percettive a seconda della distanza di osservazione, e non ci sembra forzato proporre un parallelo con l’intuizione brandiana del “rigatino” per l’integrazione pittorica.

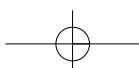
Che rapporto c’è tra *superfici* e *disegno* in una architettura che dal disegno è profondamente dominata? In altre occasioni abbiamo sostenuto che l’intonaco – di cui è costituita quasi per intero la superficie di villa Saraceno e di villa Pojana – è, tra gli strati dell’architettura, lo “strato perfetto”. Steso allo stato fluido-plastico in un lasso limitato di tempo, si adatta alle murature di supporto aderendovi e formando una sorta di calco (il *falso bordo* e la *falsa superficie*); riceve e conserva i segni di stesura e la configurazione impressa dal costruttore – il *vero bordo* e la *vera superficie* – e, una volta indurito, non può essere modificato se non con una effrazione che lascia segni visibili, le *interfacce negative*, dovute all’azione intenzionale dell’uomo o all’erosione del degrado. Queste caratteristiche eleggono l’intonaco a “sigillo” dell’architettura, oltre che a suo rivestimento e luogo della sua immagine.

Il sigillo, si sa, è strumento di autenticazione di un documento. Uno strato di intonaco steso in antico e conservato pur con una miriade di incisioni, lacune, rifacimenti parziali, erosioni da degrado, rende *documento leggibile* l’architettura sulla quale permane. Testimonia quando è stata realizzata una apertura, oppure richiusa, quando un elemento architettonico è stato inserito, oppure rimosso; quando si è aperta una lesione e quando è stata risarcita; attesta la presenza e la forma di una cornice, elemento fondamentale dell’architettura di villa Saraceno, del tutto priva di ornati. Togliere una superficie di lungo periodo o, peggio, la *prima superficie*, la materia esterna che ha *dato forma* alla *forma* della fabbrica, al suo essere architettura, e ne ha seguito nel tempo le sorti che ora testimonia, significa perdere insieme alla materia più preziosa anche gli effetti che essa produce sull’architettura: ossia la capacità che le conferiscono di auto-documentare la propria natura e storia, di costituire da sé una evidenza di se stessa.



Fasi della modificazione della parte orientale del fronte a nord che assumono a riferimento l’operazione compiuta in passato per la parte corrispondente del fronte sud. Le aperture sono state chiuse a mero tamponamento, senza modificazione delle spalle, mentre sono state riaperte le aperture centrali.

Campione di pulitura a mezzo di applicazioni di biocidi e lavaggi dell’intonaco annerito da licheni e microrganismi sul fronte nord.





La parte orientale del fronte al termine della modifica delle aperture.

Fronte nord di villa Saraceno. Confronto tra situazione precedente (foto Alessandra Quendolo) e successiva all'intervento.

Villa Saraceno è una delle poche ville costruite da Andrea Palladio in cui permane l'antica superficie esterna, relativamente ben conservata a sud e a est, fortemente erosa e annerita da una spessa patina biologica sul fronte a nord.

Proprio questo lato, battuto dai venti a pioggia, sembrava aver perduto ogni riferimento a Palladio, tanto distante era la sua immagine corrusca e tanto irregolare e asimmetrica era la disposizione delle aperture.

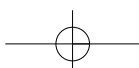
Un trattamento biocida ha rivelato che l'intonaco antico si conservava ancora in larga parte sotto licheni e alghe. Aveva perduto per intero la sua superficie di finitura iniziale, e presentava alla vista il corpo dello strato di intonaco eroso in profondità, con i frammenti di mattone vetrificato per aumentarne l'efficacia all'acqua. Lo si è conservato risarcendone le alveolizzazioni con malta fluida di calce passata a spugna e tempestivamente ripulita, in modo da riportare a vista parte della superficie antica; trattato con consolidanti e protettivi – una miscela di silicato di etile e di silossano –, è stato integrato nelle parti mancanti con stesure di malta affine, molto fluida, date a pennello sulle superfici dei mattoni, in modo da formare uno strato sottile che lasciasse percepire la tessitura muraria: una sorta di voluta trasparenza percettiva, anche per articolare le nuove superfici ed evitare così quella planarità che le mette inesorabilmente in primo piano quando realizzate entro un contesto scavato dal degrado.

Contemporaneamente, come si è già detto, sono state richiuse le aperture del mezzanino a est e riaperte le finestre occluse.

L'immagine finale della facciata a nord è profondamente diversa da quella che abbiamo trovato, ma a una osservazione attenta possiamo constatare che la materia della superficie è stata conservata modificandone solo l'aspetto, ed è stato perciò mantenuto il sigillo documentario dato dall'intonaco eroso pur assecondando il *disegno* dell'architettura, disegno che il sigillo stesso continua dunque ad autenticare.

Modificare l'aspetto, non la materia, può sembrare uno slogan, ma è in realtà un modo di intervenire e un procedimento che talvolta è possibile applicare anche alle superfici di lungo periodo, e che può ricondurle a decoro consentendo a esse di partecipare nuovamente alla configurazione architettonica cui appartengono senza essere spinti a sostituirle fisicamente, ma applicando una combinazione di interventi conservativi e integrativi.

Quando il sigillo è stato tolto da altri o già ricostruito in tempi recenti, viene meno la tensione conservativa: la superficie è *già*





«L'intera sua perfezione»

335



Immagini di insieme dei fronti a nord del complesso all'inizio e al termine del restauro.

I diversi corpi non sono stati omologati applicando a tutti lo stesso trattamento, ma ne è stata assecondata la diversità, necessaria all'articolazione e al mantenimento delle gerarchie entro il complesso.

A quindici anni dal restauro (2005), i microrganismi hanno ripreso a insediarsi sulle superfici, e il dilavamento ha già esercitato la sua azione selettiva, attenuando in parte le velature a suo tempo apposte.





stata cambiata, possiamo cambiarla ulteriormente facendo prevalere ragioni di protezione o di pertinenza rispetto all'architettura, come è stato fatto di recente per la villa Pisani a Bagnolo.

Sul fronte verso nord del complesso, le superfici dei diversi corpi accostati – la villa, la barchessa, la casa vecchia e la colombara – sono state trattate in modo pertinente a ciascuno, mantenendone il gradiente di diversità: si distinguono tra di loro, ma la peculiarità di ognuno non è accentuata in modo didascalico, e rimane come attenuata e fusa dagli effetti del degrado nel tempo, non cancellati. L'effetto, se vogliamo, è *pittorico*, con sfumature a pastello, ma mantiene una naturalezza che consente di leggere le gerarchie – la villa è più chiara e compatta della barchessa, che a sua volta lo è più della casa vecchia – evitando sia l'omologazione che si sarebbe ottenuta con un trattamento unificante, sia l'irrigidimento a “convoglio ferroviario” che sarebbe derivato dalla accentuazione delle peculiarità di ciascun corpo.

Vi è una tensione serenamente decantata tra la disposizione ordinata e regolare attraverso cui il *disegno* esercita il suo dominio, e la forza centrifuga con cui le preesistenze, gli adattamenti e le deviazioni date dal degrado spingono verso l'irregolarità e generano una disposizione apparentemente casuale, che a prima vista può apparire *dis-ordinata*. Ma pur nella diversità, niente appare fuori posto, nel *landmark* le voci diverse degli attori mantengono l'accordo che hanno raggiunto nel tempo.

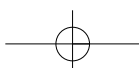


Il timpano a nord prima e dopo l'intervento, e una vista di insieme della corte di villa Saraceno.

Villa Pojana nel 1995.

Anche villa Pojana conservava buona parte delle superfici esterne antiche. Attraverso osservazioni stratigrafiche¹⁶, si è avuto modo di argomentare che gli intonaci sui fronti verso ovest e verso sud della villa sono stati stesi in sequenza ravvicinata, ancora prima di realizzare gli affreschi sulla volta della loggia, che vi si sovrappongono nel punto interno di contatto all'intradosso dell'arco centrale. Il fronte a est, invece, deve essere rimasto per lungo tempo con i laterizi a vista o semplicemente sgrezzati a malta, fino a quando è stato realizzato un intonaco che riconosciamo comunque precedente alla costruzione dell'ala Muttoniana, che gli si appoggia.

In base a questi elementi si è potuto sostenere che l'intonaco dei fronti a ovest e a sud, ancora oggi in buona parte conservato, se si esclude la zona basamentale, è stato realizzato già nella fase principale del cantiere, probabilmente perché giudicato completamente essenziale dell'architettura. L'intonaco dei due fronti è for-





«L'intera sua perfezione»

337

mato da un unico strato dello spessore medio di 8-10 mm, con impasto di calce e sabbia fine, lisciato in superficie a cazzuola, e finito a fresco con sola calce stesa a pennello, probabilmente aggiungendovi olio di lino o altri prodotti organici¹⁷. In fase di presa, su tutta la superficie è stato graffito un bugnato gentile, incidendo la colletta bianca con una punta fino a riportare in vista la matrice più scura dell'intonaco.

Il lieve disegno graffito, ancora ben percepibile sul fronte a sud dove la finitura bianco-avorio si è conservata meglio, era evanescente negli ampi tratti del fronte a ovest in cui l'erosione ha causato la perdita diffusa della colletta bianca e profonde alveolizzazioni dell'intonaco; la presenza di patine biologiche sulla superficie accentuava la difficoltà di riconoscerlo. Il bugnato graffito non formava una tessitura indifferenziata, ma era sensibilmente modulato in rapporto agli elementi architettonici in oggetto, e partecipava con essi, come includendoli, al *disegno* della villa.

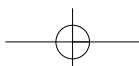
È difficile ammettere che una superficie percorsa da un tracciato graffito, tanto fragile da poter con facilità essere rimossa e perduta, possa costituire qualcosa di più di un ornamento, e diventi essa stessa *struttura* architettonica. Ma al valore di *primo sigillo*, segnato dal tempo, l'intonaco di villa Pojana sommava quello di *disegno* dell'architettura sulla fabbrica stessa; e i segni di tracciamento, insieme ai pentimenti, ne proponevano la natura *autografa*, ove con questo termine intendiamo che erano palesemente stati *pensati insieme al progetto iniziale*, oltre che disegnati direttamente sulla superficie appena stesa.

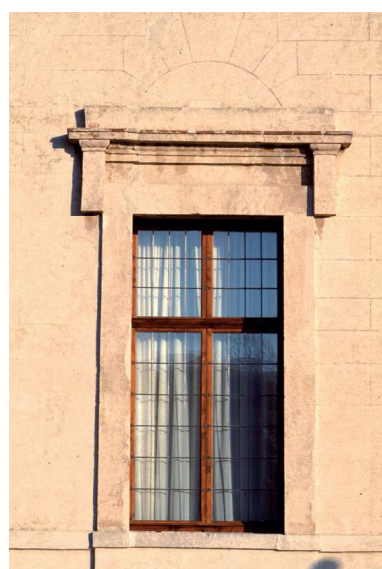
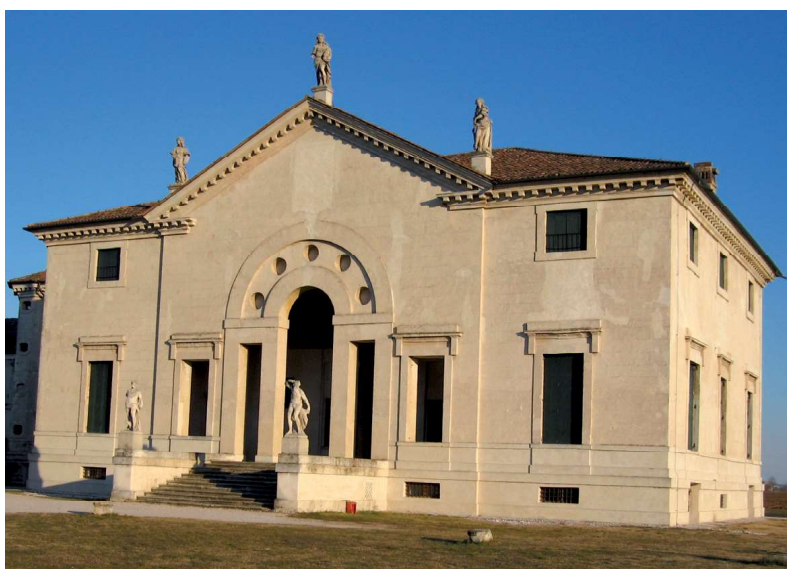
Il progetto si è posto, tra gli altri, l'obiettivo di conservare l'intonaco antico, attenuando gli effetti del degrado anche per contrastarne l'evoluzione, e di far nuovamente partecipare il graffito che vi è inciso all'architettura della villa.

Nel corso delle opere di restauro delle superfici esterne, sono stati posti in atto accorgimenti per rendere più leggibile il disegno a bugnato, dopo averlo rilevato. Compiuto il trattamento con biocidi¹⁸, la rimozione meccanica delle patine biologiche è stata effettuata con spazzole e lavaggi in modo tale da risparmiare i licheni sul fondo del tracciato graffito; una volta fissati, la loro presenza è stata sfruttata per determinare un differenziale cromatico in grado di compensare l'omologazione della superficie causata dalla diffusa perdita della colletta esterna a calce. Senza questo accorgimento che costringe il degrado a cooperare all'immagine, una volta pulito l'intonaco in molte zone il tracciato graffito non sarebbe più stato distinguibile. Successivamente



Immagini della ghiera con gli oculi prima e dopo l'intervento, e vista di insieme.





Sequenza delle fasi di pulitura dei microrganismi presenti sulla superficie, in corrispondenza della finestra a nord del fronte occidentale. Si riesce a leggere il graffito in quanto è stata evitata l'asportazione dei biodeteriogeni all'interno dell'incisione, generando quindi un differenziale tra la parte pulita della bugna e il tracciato. È visibile l'ampia lesione dovuta alla spinta delle volte interne.

Particolare e immagine di insieme a intervento compiuto.



«L'intera sua perfezione»

339

sono stati rimossi i risarcimenti eseguiti di recente per chiudere lesioni o mascherare consolidamenti, al di sotto dei quali è stato possibile riportare in luce tratti significativi dell'intonaco antico che era stato ricoperto.

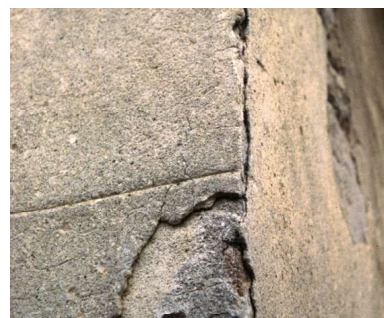
L'attenzione si è concentrata soprattutto sugli architravi delle finestre, al di sopra dei quali, come già aveva osservato Ottavio Bertotti Scamozzi, il bugnato si articola in un arco sordino ribassato, che appare imprigionato dall'architrave stesso.

Dei sette architravi rilevabili insieme al loro contesto bugnato (tre appartenenti al fronte a ovest, in quanto il quarto è totalmente perduto, tre al fronte a sud e uno – l'unico ancora rilevabile – al fronte verso est) sono stati compiuti i rilievi a contatto con fogli trasparenti, annotando tutte le tracce e gli elementi anche minuti osservabili alla vista ravvicinata, come i punti di tracciamento, i pentimenti e gli errori. Ne è emerso un quadro di analogie, differenze, sperimentazioni e adattamenti in opera, rettifiche non sempre accurate; un lavoro insomma, un continuo adattamento alle diverse condizioni che richiedeva ogni volta di trovare una soluzione originale allo schema base.

I tre archi sordini del fronte ovest presentano il solo concio centrale in chiave di quattro lati – includendo il lato curvo sull'arco –, mentre tutti gli altri sono di cinque lati, determinando un giunto sempre verticale a contatto con le bugne dei corsi laterali. I tre archi sordini del fronte sud presentano tre concetti pentagonali a formare una sorta di chiave d'arco composta, con giunti inclinati nelle sole bugne del corso più alto; l'arco sul lato est, molto lacunoso e, si è detto, realizzato probabilmente nel XVII secolo, in epoca successiva ai fronti sud ed ovest, consente tuttavia di osservare la presenza di due concetti laterali a sei lati, ingranato "a uncino" nel corso di bugne.

Il centro dell'arco ribassato risulta, con qualche scarto, sempre posizionato alla base dell'architrave "a bauletto" sovrapposto alla cornice architravata della finestra; la presenza di questo oggetto impediva di realizzare il tracciamento dell'arco con filo e chiodo al centro, e richiedeva l'uso di sagome già predisposte, fatto che può spiegare alcune irregolarità e imprecisioni nelle curvature. I giunti tra i concetti non sempre convergono radialmente verso il centro dell'arco, e spesso convergono al centro di un arco di raggio minore.

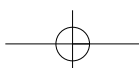
I concetti laterali di imposta formano, a differenza degli altri, una lunga bugna inserita nel corso orizzontale, accentuando la funzione di simulazione strutturale dell'arco disegnato.



Contatto stratigrafico tra l'intonaco del fronte sud della villa e l'intonaco del fronte orientale, in cui si osserva come la stesura a sud (a sinistra nella foto) sia precedente rispetto a quella a est, e sia configurata a bordo di attesa, per favorire la ripresa a est, che tuttavia deve essere intervenuta dopo un lungo lasso di tempo.

Fenomeni di erosione differenziale dell'intonaco innescati dalle cavillature dovute a ritiro o a dilatazioni termiche delle malte; attraverso di esse l'acqua penetra nell'intonaco e ne porta progressivamente in soluzione il legante. Si osservano le tracce della stesura a pennello della colletta di calce data a fresco, e di patine ossalatiche ocra-brune.

Intervento conservativo e di restauro attraverso l'applicazione a tampone di malta fluida di calce e sabbia, che penetra diffusamente nelle crettature, occludendole.





L'arco graffito sopra la finestra centrale verso sud del fronte ovest presenta significativi pentimenti e irregolarità di tracciamento. L'allineamento dei giunti verticali del bugnato soprastante non cade in asse con la chiave d'arco. In un primo momento viene proseguito il bugnato con la cadenza dettata dalle bugne soprastanti: successivamente questi graffiti vengono corretti, ma non del tutto, per tracciare i conci d'arco. La bugna soprastante alla chiave, che seguendo una cadenza regolare sarebbe risultata divisa da un giunto non in asse con l'arco, viene tenuta unita ed è perciò più lunga dell'usuale.

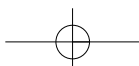
L'arco graffito della finestra centrale sul fronte sud si sovrappone a un corso del paramento a bugnato, che era stato prima inciso erroneamente anche su questa parte, nel corso dell'esecuzione dall'alto verso il basso, e successivamente solo in parte corretto.

Vi è un gioco diffuso di compensazioni dimensionali tra un arco e l'altro, per adattarsi al variare delle altezze dei corsi, che hanno un andamento non perfettamente orizzontale e parallelo, o all'asse dei giunti verticali. Gli altri due archi bugnati del fronte ovest, oltre a quello che presenta i pentimenti, hanno una tacca di tracciamento incisa in chiave, esattamente al centro, in asse con il giunto verticale tra le due bugne del corso soprastante, palesemente variato di posizione rispetto al tessuto bugnato più alto proprio per collocarsi in asse con l'arco.

L'aspetto più rilevante tuttavia consiste nel fatto che l'architrave "a bauletto", sovrapposto all'architrave trabeato e anch'esso aggettante, entra fortemente in relazione con il paramento graffito che, lateralmente, ne riprende l'altezza facendolo diventare un elemento in aggetto del bugnato stesso; il fatto di coprire virtualmente la parte inferiore dell'arco ribassato, di per sé coerente con la funzione strutturale simulata, genera una ambiguità circa la dimensione e la funzione stessa dell'arco seminascosto. In sostanza, mentre nel tessuto di insieme il bugnato tiene conto degli elementi architettonici in aggetto delle aperture, riprendendo l'altezza di davanzali e architravi – ma ciò sarebbe stato realizzabile anche con un adattamento a posteriori dei tracciati – negli architravi delle finestre il rapporto tra l'inusuale bauletto – di per sé non riconoscibile come architrave – e l'arco sordino graffito che ne fa comprendere la funzione appare più stretto e reciprocamente interrelato; si rivela il dettaglio di un progetto sin dall'inizio unitario, in cui la configurazione dei risalti murari in aggetto è pensata in funzione dell'esile disegno graffito sull'intonaco, e viceversa.



Dettaglio della superficie alveolizzata dell'intonaco e intervento di risarcimento conservativo.





«L'intera sua perfezione»

341

Il graffito si eleva da paramento prevedibile e ripetitivo, e assume il ruolo di disegno architettonico anche in corrispondenza dell'arco centrale a doppia ghiera, con gli oculi disposti a semicerchio, che inscrive le aperture della loggia. Il disegno diventa più rado, come alludendo a grandi blocchi o, nelle zone inscritte dall'arco, a una crusta marmorea.

Un tema particolare è costituito dagli oculi inseriti nella fascia ribassata ad arco. Il graffito non forma attorno a essi un tessuto a concetti d'arco, bensì un reticolo ortogonale il cui punto di intersezione virtuale coincide con il centro di ciascun oculo. Il tracciato inciso prosegue in continuità sui fianchi interni dell'oculo. L'intonaco di fondo appare fatto in tempi successivi, dopo la realizzazione dell'affresco sulla volta della loggia che ha comportato la chiusura degli oculi, e fa sorgere il dubbio che mantenendoli aperti si mirasse a una collimazione tra i fori delle tre ghiera su piani diversi (sulla facciata verso ovest, sul muro interno tra loggia e sala, sulla facciata a est). Alcuni oculi presentano singolari irregolarità nell'andamento interno dei fianchi, che è difficile pensare casuali, come deviazioni dall'asse ortogonale al piano esterno della muratura sia sul piano orizzontale che sul piano verticale, con quella che potrebbe essere interpretata come una intenzionale convergenza verso l'arco di accesso della villa. Ma per verificare questa ipotesi sono necessari ulteriori rilievi e studi, che non abbiamo saputo compiere.

Nel corso dell'intervento, su parte dei sistemi architravati delle finestre, al di sotto dell'intonaco bianco antico che ricopre l'intera facciata, si è osservata una marcata pigmentazione rossa e a tratti rosata, in parte applicata direttamente sulla superficie di mattoni sagomati o rifiniti a mola, in parte a fresco su intonacino molto sottile steso sulla loro superficie per pareggiarli o renderne i giunti più regolari. Sono stati effettuati esami chimico-fisici su campioni prelevati¹⁹, che hanno accertato trattarsi di una pigmentazione data a fresco sulle maltine a calce, probabilmente con uso di leganti organici per fissarla anche sulle superfici vive del mattone.

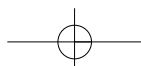
Si possono svolgere in merito alcune considerazioni e ipotesi. In primo luogo, questo tipo di finitura è stato osservato solo su alcune finestre, e pur non avendo compiuto indagini sistematiche sulle altre, anche per evitare danneggiamenti all'intonaco presente, nelle lacune o nelle lesioni diffusamente presenti non si è avuto modo di osservare strati di finitura preesistenti al di sotto dell'intonaco bianco. Questo fa ritenere che la finitura rossa ritro-



La cornice architravata della finestra a sud del fronte verso ovest manifesta la presenza di una finitura rossa al di sotto dell'intonaco chiaro diffuso su tutto il fronte.

La sezione lucida di un campione prelevato mostra come sul laterizio sia stata stesa una maltina di ripianamento e su questa, a sua volta, uno straterello di finitura a pigmento rosso. Altri mattoni appaiono molati e direttamente pigmentati di colore rosso vivo.

Le analisi sono state effettuate da TSA-Tecnologie Scientifiche Applicate di Padova, su commissione dell'impresa ISC, nell'ambito delle opere di restauro di villa Pojana, I stralcio, condotte e finanziate dall'Istituto Regionale per le Ville Venete.



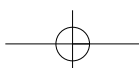


vata possa costituire una prova di cantiere, la cui applicazione non è stata estesa, ricoprendo poi lo stesso campione con l'intonaco bianco ora visibile. Da notare come la finitura osservata interessi solo alcune parti del contorno architettonico della finestra, a indicare l'intenzione di differenziarle cromaticamente con un colore vivace. Ma forse anche altre cornici, come quella del frontone a ovest, che presenta ancora un colore oca-rosa chiaro, si allontanavano dal bianco dell'intonaco²⁰.

Nel conservare e restaurare le superfici esterne di villa Pojana abbiamo avuto un contatto diretto con chi le ha progettate come struttura disegnata che traspare sulla superficie dell'architettura, e con chi tracciandole le ha adattate. Non sappiamo se sia stata la stessa persona a compiere questi passaggi; di certo tra il pensiero e il gesto della mano la distanza era molto breve.

Ci è difficile, anche per questo, pensare agli intonaci di villa Saraceno e di villa Pojana come a *superfici di sacrificio*, intercambiabili a cuor leggero; rappresentano al contrario elementi tra i più preziosi di queste architetture, una materia segnata che ci appare ora per molti motivi insostituibile, da conservare gelosamente non fosse altro che per poterla studiare ancora, meglio e di più di quanto abbiamo saputo fare.

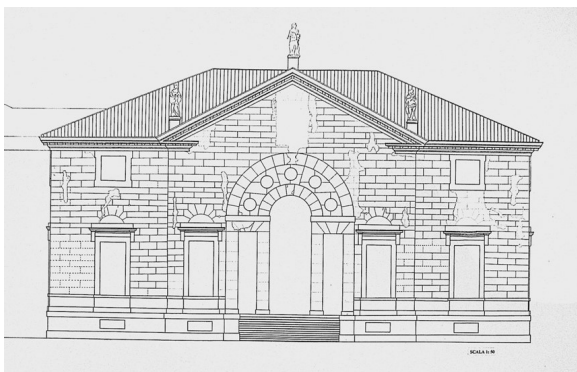
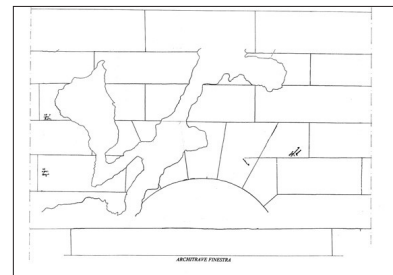
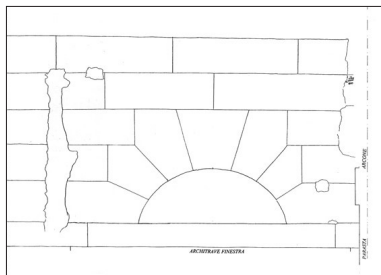
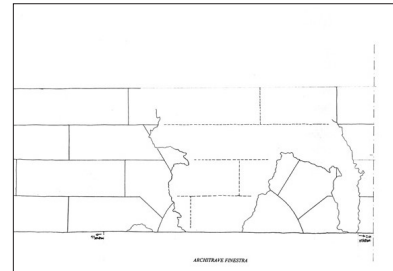
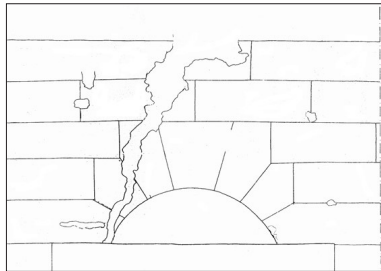
La statua dell'*Architettura*, con l'archipendolo nella mano sinistra e lo scudo nella destra, che la pianta incisa del Pantheon fa diventare uno scudo d'Achille: classicità e memoria dell'antico difenderanno l'Architettura...





«L'intera sua perfezione»

343



In alto a sinistra, la presa dei rilievi a contatto degli archi bugnati a graffito sopra gli architravi delle finestre, a mezzo di fogli trasparenti. In centro, la luce radente mette in evidenza tracciamenti e pentimenti del graffito iniziale, e assetti molto diversi del graffito sull'intonaco recente che lo ricopriva. Disegni a contatto del graffito.

A destra graffito dell'unica finestra a est che ancora lo conserva, tracciato sull'intonaco di età successiva (XVII secolo). Le bugne del fronte est presentano un assetto ingranato nel paramento dei corsi, diverso da quello dei fronti sud e ovest. Disegni di insieme dei fronti ovest e sud della villa con il bugnato graffito su intonaco, attraverso misurazioni dirette e inserimento dei rilievi a contatto (elaborazioni di S. Collazuol, B. Marsiletti, V. Minto, G. Robbo e M. Viero, studenti del laboratorio di Restauro Architettonico C, IUAV, 1999-2000).



1 *I Quattro Libri dell'Architettura* di Andrea Palladio sono editi a Venezia presso Domenico de' Franceschi nel 1570. Andrea Palladio muore nel 1578.

2 Sui rapporti tra *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* e sul loro significato vedi U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1990, pp. 15-38.

3 «Per il fu Sig. Cav. Poiana formò un Disegno di vaghissima idèa il nostro Palladio, e con quello fece la Fabbrica nel Villaggio detto Poiana. La intenzione si vede nella tav. XLII. del Libro II, ma la esecuzione in tutte le sue parti non è finita. Il corpo del Palazzo è ridotto alla intera sua perfezione, e adornato di Pitture, e Stucchi da Bernardino India, ed Anselmo Camèra pittori, e da Bartolomeo Ridolfi scultore, tutti Veronesi. Il prospetto, e lo ingresso riguardano l'Occidente. Li Luoghi Familiari, ad uso economico della Villa nel lato settentrionale sono eretti; ma quelli a Ostro, che nelle mie Tav. XXVI-XXVII ho segnato solamente con puntini [...] non sono fatti. Il Sig. Co: Alessandro, padre del sig. Co: Bonifacio, che ora possiede quel Palazzo, perché si diletta molto di fabbriche, fece erigere il fianco opposto con simètria differente di altezza simile al Palazzo, come si vede alla lett. B e con le Scale, che rappresentano la figura di piccole torri collocate nell'angolo segnato C. Tali operazioni furono ordinate a fine di avere maggiori comodità confacenti al bisogno, a al piacere. Io nelle suddette mie Tavole ho di ogni cosa delineato il Prospetto, e la Pianta. Nel prospetto si è aggiunta la Finestra contrassegnata con la lettera E» (i corsivi sono nostri).

F. Muttoni, *Architettura di Andrea Palladio Vicentino con le osservazioni dell'Architetto N.N.*, Venezia 1740, vol. I, tav. XXVIII. Palazzo del Sign. Co: Bonifacio Poiana, in Villa di Poiana, p. 31. Da notare che al centro del timpano della villa, in luogo della finestra, nel disegno di Palladio, figura uno stemma.

4 U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit.

5 «Quanto elegante sia questa Fabbrica, e quanto sarebbe comoda, se ne fossero eseguite le adiacenze, lo comprenderà chi n'examini i tre Disegni da me ora pubblicati. Ma siccome ella pure soggiacque al destino di quasi tutte le

Fabbriche inventate dal nostro Autore, non ne fu eretto se non il Palazzino, al quale ancora mancano le due Camere segnate A. I Portici per le cose di Villa, e quelli che orbar dovevano un Giardino, posti da lati della Fabbrica principale, non sono eseguiti; nulladimeno io gli ho disegnati, come il Palladio gli ha pubblicati nelle sue opere. [...] Merita di essere osservata l'invenzione di questa elegante Facciata. [...] *Non mi determino a decidere se quei piccoli sfondi circolari posti fra un Arco e l'altro siano d'invenzion dell'autore, o no; ma debbo crederli aggiunti al suo Disegno; ed amerei meglio che non vi fossero*». O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, Vicenza 1778, vol. II, pp. 33-34.

6 «Anche le Finestre di questo prospetto sono singolari. [...] gli Stipiti che sono schietti [...]. Gli Sopraornati, cioè l'Architrave, il Fregio, e la cornice, sono alti la quarta parte dell'altezza di esse Finestre, e le Mensole mancano di qualunque lavoro, e de' soliti avvolgimenti [...]. Riposa sugli ornati di queste Finestre un piccolo Zocco, sopra di cui vi è un Arco di basso rilievo, che apparentemente alleggerisce il loro Architrave, e quindi le rende leggiadre». O. Bertotti Scamozzi, *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio*, cit., p. 34. Da notare che nel disegno emenda la finestra del timpano.

7 La finestra, ancora visibile nelle foto degli anni cinquanta ove appare ben coerente con l'intonaco antico che la contorna, è stata richiusa nel corso dei lavori di restauro compiuti tra gli anni sessanta e settanta del Novecento. L'osservazione stratigrafico-costruttiva operata dall'interno ci consente di affermare che le spalle e l'architrave, ancora ben osservabili, appartengono alla stessa fase di costruzione della muratura del timpano. Analoghe considerazioni valgono per la corrispondente apertura sul fronte ovest, anch'essa richiusa nel corso dello stesso intervento.

8 Vedi nota 3.

9 U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, cit.

10 «Ad un luogo del Vicentino detto il FINALE, è la seguente fabbrica del Signor Biagio Saraceno: il piano delle stanze s'alza da terra cinque piedi: le stanze maggiori

sono lunghe un quadro, e cinque ottavi, & alte quanto larghe, e sono in solaro.

Continua questa altezza anco nella Sala: i camerini appresso la loggia sono in volto: la altezza de' volti al pari di quella delle stanze: di sotto vi sono le Cantine, e di sopra il Granaro: il quale occupa tutto il corpo della casa. Le cucine sono fuori di quella: ma però congiunte in modo che restano comode. Dall'una e l'altra parte vi sono i luoghi all'uso di Villa necessarij». A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, cit., Libro II, p. 56.

11 Vedi quanto detto sulle forme e i tempi della perdita di efficienza dei tetti delle ville venete nella nota 24 a p. 187.

12 All'opera di restauro di villa Saraceno ha contribuito un gruppo articolato di studiosi e architetti. La ricerca storica è stata condotta per il The Landmark Trust da Richard Haslam che ha poi partecipato in qualità di consulente allo sviluppo dei lavori. Ilaria Cavaggioni ha prima svolto ricerche storiche e il rilievo della villa nell'ambito della propria tesi di laurea (seguita da Paolo Marconi) insieme a Cinzia Dal Zoppo, e ha poi accompagnato costantemente i lavori, dirigendoli nella fase finale. John Bucknall, che rivestiva anche il ruolo di responsabile didattico della SPAB, è stato referente tecnico per il The Landmark Trust. Francesco Doglioni ha redatto il progetto in più stralci (1989-90) e diretto i lavori dal 1989 al 1993. Marco De Giacometti e Guido Biscontin hanno prestato opera di consulenza. La supervisione per conto della Soprintendenza ai Beni Architettonici di Verona, Vicenza e Rovigo è stata svolta da Rosa Maria Di Stefano.

13 Il complesso di villa Saraceno si è formato in circa cinquecento anni; al più antico nucleo della colombara e della "casa vecchia", della fine del Quattrocento, si collega, riutilizzandolo in parte, la villa commissionata da Biagio Saraceno a Andrea Palladio, costruita a partire dal 1545 circa, con sospensioni e riprese – negli estimi del 1555 si parla di una «casa nova nondum finita» – che si concluderanno nei primi decenni del Seicento, senza che la villa sia del tutto finita. Già dopo la metà del Seicento una parte della villa, per una divisione ereditaria, viene profondamente

«L'intera sua perfezione»

trasformata sia nei fronti che nell'interno. Anche la barchessa a est, che unisce il nucleo più antico alla villa, viene costruita una prima volta nel corso del Seicento, e ricostruita nelle forme attuali – forse per la terza volta – dopo un incendio del 1798, nei primi anni dell'Ottocento. Altre costruzioni o trasformazioni recenti, prevalentemente legate all'uso agricolo, modificano il complesso nel corso degli ultimi due secoli; vedi in I. Cavaggioni, C. Dal Zoppo, *Villa Saraceno a Finale di Agugliara attraverso i documenti e la cartografia*, in «Arte Veneta», a. XLIII (1989-1990), pp. 142-152.

14 È merito di Antonio Verlatto aver allora riconosciuto nelle scene della sala i soggetti di alcune rappresentazioni svolte nel Teatro Olimpico da poco inaugurato. Vedi AA.vv., *Agugliaro*, a cura di B. Lazzarini, s.l. 1999, pp. 66-99.

15 Il riferimento è a G. Carbonara, *La reintegrazione dell'immagine*, Roma 1976.

16 Sul tema degli intonaci esterni di villa Pojana e sulla loro periodizzazione desunta dall'osservazione stratigrafica, vedi le considerazioni svolte in F. Doglioni, *Stratigrafia e Restauro - Tra conoscenza e conservazione dell'architettura*, Trieste 1997, pp. 244-253.

17 Alcune patine ocra-brune molto consistenti, presenti sulla superficie degli intonaci in particolare nelle zone maggiormente protette dal dilavamento, come i cornicioni, all'analisi chimico-fisica sono risultate essere costituite da ossalato di calcio, la cui formazione è ritenuta associata alla presenza di composti organici stesi con funzione legante o protettiva.

18 L'intonaco presentava sui fronti ovest ed est insediamenti biologici (alghe, licheni) di intensità maggiore ove favoriti dal dilavamento, oltre a distacchi dal supporto, diffusi fenomeni di alveolizzazione e decoesione causati dalla perdita di legante in superficie. L'intervento è consistito nel preconsolidamento delle parti distaccate, nel trattamento con biocidi della superficie, nella rimozione con lavaggi e spazzolature di alghe, licheni e depositi, e nella riadesione dell'intonaco al supporto murario in caso di bolle e distacchi, operando iniezioni di calce idraulica, sabbia

fine, resina acrilica. Le risarciture recenti sono state rimosse, riscoprendo le parti di intonaco antico che erano state ricoperte. Attraverso microstuccature, sono stati richiusi a malta di calce e sabbia gli alveoli e le cretature presenti nell'intonaco, per ridurre le possibilità di ingresso d'acqua. Le lacune sono state risarcite con un intonaco affine, utilizzato anche per il rifacimento della parte basamentale. Al termine dell'intervento è stato applicato un consolidante e protettivo (silicato di etile a bassa concentrazione e con silossano) sul fronte est e sull'ala Muttoniana, e olio di lino diluito sui fronti sud ed ovest della villa.

19 Lo studio in sezione lucida e analisi all'EDS compiute dal laboratorio TSA - Tecnologie Scientifiche Applicate di Padova hanno dato il seguente risultato sui campioni prelevati sugli architravi dei fronti a sud e ad ovest:

– strato bianco di calce e sabbia con rari frammenti di ocra rossa, dello spessore di 1-1,2 mm, steso sopra la superficie del mattone con funzione di maltina di pareggiamento e finitura;
– strato pittorico rosso violaceo formato da carbonato di calcio e ocra rossa, dello spessore da 20 a 100 micron, ben compenetrato con la maltina sottostante e perciò con ogni probabilità steso a fresco. Il campione prelevato sull'architrave del fronte est differisce nettamente, e presenta:

– una spessa scialbatura giallastra (spessore 1 mm) stesa sul mattone, composta da gesso, poca calce e frammenti di ocra rossa, con utilizzo di colla animale in qualità di adesivo e ritardante di presa del gesso;
– strato di pittura a calce, di colore rosato o rosso, successiva alla scialbatura sottostante.

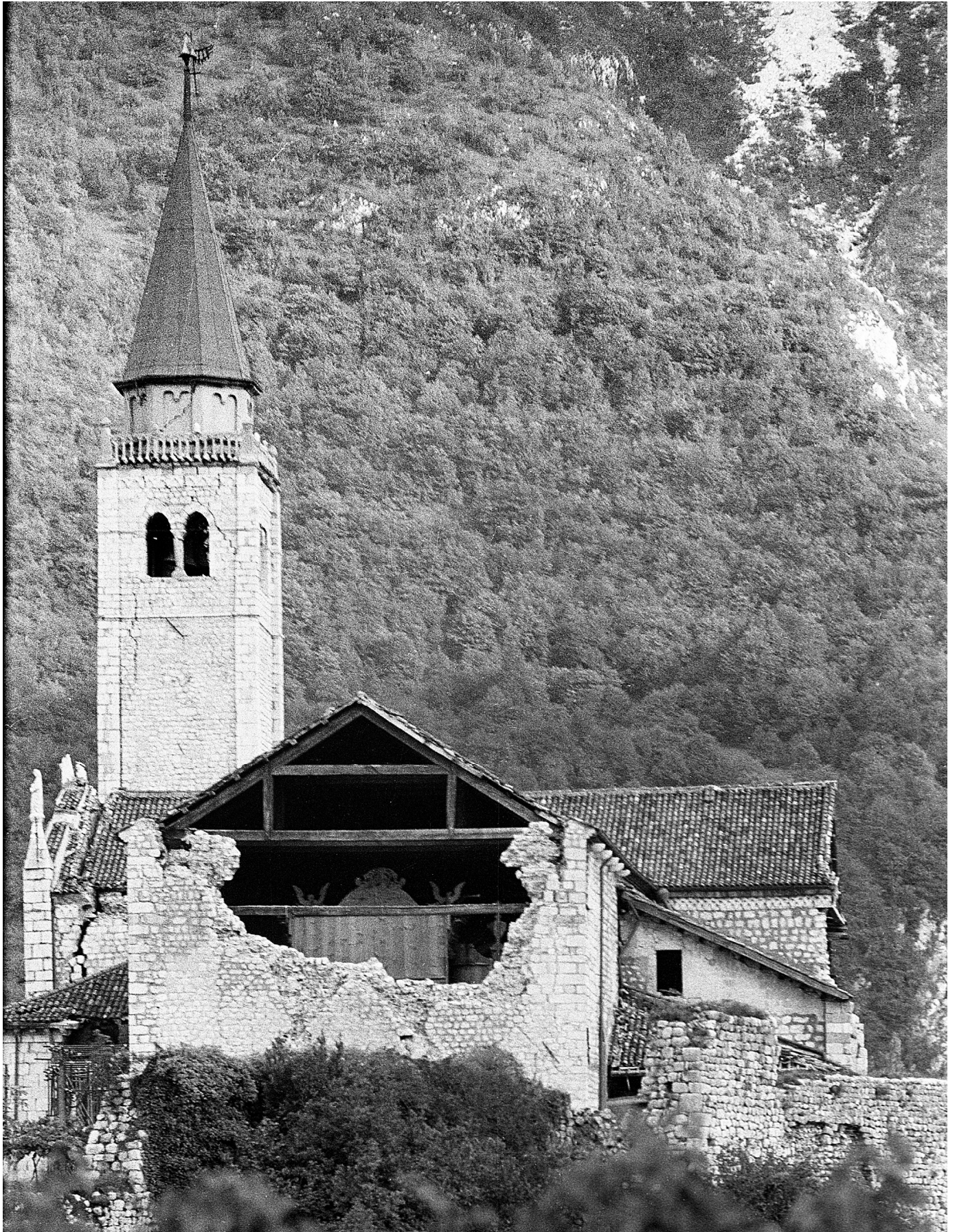
L'uso di finiture rosse su mattone molato o trattato in modo affine alla sagramatura, o su tonachini di pareggiamento si osserva in altre fabbriche palladiane, come i fusti delle colonne della Loggia del Capitaniato a Vicenza, o come è stato messo in luce da saggi su cornici all'interno della chiesa di San Giorgio Maggiore a Venezia (comunicazione verbale di Mario Piana).

20 L'opera di restauro di villa Pojana è

stata eseguita in più lotti dall'Istituto Regionale per le Ville Venete su progetto di Giovanna Osti e Francesco Doglioni, che ne ha diretto i lavori (1995-2005), consulente strutturale è stato Marco De Giacometti. Ha svolto la supervisione per la Soprintendenza ai Beni Architettonici di Verona, Vicenza e Rovigo, Rosa Maria Di Stefano; referente tecnico per l'IRVV è stato Claudio Albanese.

Sintesi descrittive della complessiva opera di restauro sono contenute in: F. Doglioni, *Il restauro di Villa Poiana, in 1952-2001*.

Ville Venete. Mezzo secolo tra salvaguardia e nuove emergenze, a cura di L. Baldin, M. Gasparin, F. Posocco, S. Pratali Maffei, Treviso 1991, pp. 43-50; Id., *Il restauro di Villa Poiana a Poiana Maggiore, in Il progetto di restauro architettonico. Dall'analisi all'intervento*, a cura di E. Cavada, G. Gentilini, ed. Provincia Autonoma di Trento, Trento 2002, pp. 57-68.



Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

Dalla mattina del 14 luglio 1902, quando crollò il campanile di San Marco, a ogni monumento che scompare per guerra o terrorismo, per terremoto o per collasso proprio, si riapre il dilemma e il confronto tra chi, come un secolo fa, pronuncia la fatidica frase «com'era, dov'era», e chi propone altre vie.

La storia degli ultimi cent'anni è punteggiata da eventi e da risposte diverse che si intrecciano e si alternano: dal campanile di Venezia, appunto, ai molti monumenti colpiti dalle guerre mondiali in Italia, Francia e Germania, Polonia, Russia... in parte ricostruiti, in parte lasciati emblematicamente a rudere; alla cattedrale di Coventry, dal cui relitto, conservato come monito nella forma che gli ha dato la distruzione, nasce a fianco una chiesa nuova.

La distruzione del ponte di Santa Trinita a Firenze nel 1945 ci ha lasciato le pagine di Bernard Berenson su *Come ricostruire la Firenze demolita* e la risposta di Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Come non ricostruire la Firenze demolita*¹.

Nella Ca' Granda, l'Ospedale Maggiore del Filarete a Milano, ricostruito in un lungo arco di tempo nel secondo dopoguerra, Liana Grassi adotta e combina pressoché tutte le soluzioni contemplate, dalla ricomposizione per anastilosi al mantenimento di tratti a rudere, dalle ricostruzioni analogiche a quelle in forme semplificate; per giungere, nelle zone irrimediabilmente devastate, alla ricostruzione in forme moderne secondo i principi del restauro critico, che propone di aderire alla struttura profonda dell'opera perduta ma di allontanarsi dal dettaglio – la “lettera” –, sublimandone i linguaggi espressivi².



Nata da un acuto presentimento, questa foto riprende l'ultima luce sul campanile di Venzone, al tramonto del 14 settembre 1976. All'alba del giorno seguente una violenta scossa causerà il crollo del campanile e del Duomo, insieme all'intero centro abitato, già gravemente colpito dal terremoto di maggio.

L'immagine è dedicata a tutti coloro che, negli anni successivi, si sono battuti per contrastarne la definitiva scomparsa.

Fronte della Ca' Granda, l'Ospedale Maggiore di Milano, che assume la lacerazione subita come fulcro simbolico del progetto ricostruttivo.



Il portico di San Giorgio al Velabro, a Roma, e un dettaglio della sede dell'Accademia dei Georgofili a Firenze, ricostruiti dopo gli attentati del 1992.

L'immagine aerea del Duomo di Venzone dopo il terremoto del 6 maggio 1976, è divenuta una icona del comportamento al terremoto degli edifici monumentali. Il timpano del fronte a ovest, ruotato in volo di 90 gradi e ancora riconoscibile al suolo nella sua forma integra, illustra meglio di ogni altra spiegazione il concetto di meccanismo di danno.

Le idee stesse di restauro si sono modificate nel corso del secolo, a volte – soprattutto nel secondo dopoguerra – proprio misurandosi con l'immane problema dei monumenti colpiti. La Carta di Venezia (1964) propone una via prudentiale, e lega la legittimità della ricostruzione all'anastilosi e alla ricomposizione di opere andate in frammenti, ossia a dati di permanenza fisica e di obiettività documentaria.

Nonostante questo, a ogni tragedia che colpisce un monumento, si rinnova il fronte di chi, sull'onda dell'emozione, invoca ragioni di identità dei luoghi e delle comunità per ricostruirlo nelle forme perdute, superando d'un balzo valutazioni attente e principi di cautela, e di chi al contrario vi si oppone in nome dell'espressività architettonica contemporanea, del rispetto del relitto superstito, del rischio del falso come violazione etica.

In alcuni casi entrano in campo superiori ragioni di ordine simbolico: la volontà politica di dare una risposta visibile al terrorismo, come è successo in Italia per le ricostruzioni della sede dell'Accademia dei Georgofili a Firenze e per la chiesa di San Giorgio al Velabro a Roma, colpite dalla mafia negli anni novanta; o la scelta internazionale di non rassegnarsi alla violenza della guerra etnica e alle conseguenti separazioni, come è avvenuto per il ponte di Mostar.

La torre di Pavia, invece, crollata per collasso nel 1989, non è stata ricostruita, dopo un appello contro la sua ricostruzione sottoscritto da molti docenti di restauro italiani. E se a farla cadere fossero state la mafia o il terrorismo, la scelta sarebbe stata diversa? Sorge il dubbio che in certe circostanze, ma non in altre, la ricostruzione divenga uno strumento politicamente corretto di risarcimento del danno, e possa prescindere da valutazioni oggettive sulla natura e sullo stato del monumento colpito e da riflessioni circa le possibilità e opportunità di ricostruzione.

Potremmo ancora continuare con le distruzioni da incendio e le relative ricostruzioni, come la villa di Uppark e il castello di Windsor in Inghilterra, la chiesa di San Domenico a Lisbona, La Fenice a Venezia... Possiamo giungere ancora più vicini nel tempo, con i Budda di Bamiyan, o la Cupola d'Oro in Iraq. In certi casi, come dopo il disastroso terremoto che ha colpito Bam, disgregandone le muraglie di terra cruda, c'è chi si dice certo della sua ricostruzione *com'era*. Il tema della possibile ricostruzione di un monumento che scompare all'improvviso in modo traumatico è comunque, anche se esorcizzato e ridotto a una miriade di eccezioni e casi particolari, un tema cruciale per il restauro.



Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

349

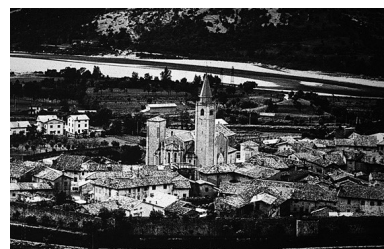
Il problema non è tanto la possibilità di ricostruire un oggetto fisico che presenti una marcata somiglianza visiva rispetto all'oggetto perduto, cosa in sé possibile e che la società contemporanea può compiere, spinta da motivi politici o simbolici, ma poter assicurare gradi di continuità e di permanenza anche fisica, sostenuti da metodi e modi di intervento che portino la ricostruzione ad essere una *forma di restauro*, inteso secondo *la nostra cultura occidentale*, che non contempla la ricostruzione periodica – o graduale ma sistematica – praticata nell'Estremo Oriente.

Il 6 maggio del 1976 un violento terremoto ha colpito la zona collinare e montagnosa del Friuli, dove, sul fondo della valle a pochi chilometri dall'epicentro, si trovava l'antica città murata di Venzone.

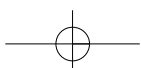
Oltre alle vittime, gravi e dolorosi i danni al tessuto della città, stretta attorno alla chiesa gotica e circondata da mura. Crolla il campanile sud del Duomo in pietra bianca³, due delle tre facciate, l'alto campanile nord e tutta la chiesa sono danneggiati e pericolanti. Tra le scosse di replica, guidati dal pievano, gruppi di volontari recuperano tra le macerie le opere d'arte, tra le quali preziose sculture lignee del XIV secolo. Per la difesa del patrimonio culturale si apre un vero e proprio fronte di guerra, in cui i volontari progressivamente si organizzano⁴ e rivendicano una riflessione che vada oltre il frenetico sgombero delle macerie delle case crollate. Che fare della città ferita e abbandonata, dei suoi monumenti semicrollati e delle stesse macerie? La logica della *tabula rasa* e del colpo di grazia viene combattuta e sconfitta, nel corso di animati dibattiti tra i cittadini nelle tendopoli. La maggioranza vuole che Venzone, per mantenere l'identità propria e con essa quella dei suoi abitanti, conservi i suoi segni e luoghi, fino al contatto tattile con le pietre che la formavano.

Di fronte al rischio della scomparsa improvvisa e totale del nostro paesaggio di vita, ci si rende conto che se ne sta andando anche una parte di noi e che non potremo più essere gli stessi. La vertigine dell'assenza e della perdita di identità ha colpito la maggior parte della comunità di Venzone sin dalle prime settimane dopo il terremoto.

Dopo i lutti e il primo soccorso alle persone, si è sviluppata una febbrile opera di documentazione del patrimonio architettonico – il Duomo e buona parte del centro vengono rilevati con tecnica fotogrammetrica dal Bundesdenkmalamt di Vienna e dall'ICCROM –, di recupero di oggetti ed elementi architettonici, di



Sequenza di immagini del Duomo, da foto di Elio Ciol riprese dai piani di Santa Caterina, prima del 6 maggio 1976, dopo il primo terremoto e dopo la serie sismica del 15 settembre 1976.





Il pievano, monsignor Giovanni Battista Della Bianca, durante le prime azioni di salvataggio degli oggetti d'arte tra le macerie del Duomo.

Foto in posa per la collocazione della chiave d'arco del portico della chiesa di San Giacomo. Si riconosce a sinistra nella foto il "mastro" e lapicida Armando Copetti insieme a Silvano Fadi (1980, Archivio fotografico della Pieve di Venzone).

Immagine attuale della chiesa dei Santi Giacomo e Anna, ricostruita dalla Pieve di Venzone con finanziamento speciale della Regione Emilia Romagna.

puntellazione, di cernita delle macerie. Le pietre squadrate o scolpite con una forma riconoscibile vengono separate dalle macerie minute e sono riposte in cumuli, in attesa di decidere che farne. Lavorano anche i militari canadesi e italiani.

Il 15 settembre 1976, dopo che una nuova serie sismica nei giorni precedenti aveva aggravato ulteriormente i danni, due violente scosse fanno crollare il campanile nord e buona parte di quanto restava del Duomo e del centro, sollevando una nuvola di polvere bianco azzurra che resta a lungo sospesa sulla valle.

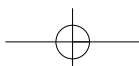
Evacuati gli abitanti, restano solo i militari e un paesaggio di rovine. Anche il Duomo appare distrutto.

Ma lo è davvero, distrutto? In che cosa consiste la *distruzione*? Esiste ancora *una* possibilità di riportare all'esistenza *quella* costruzione? Dopo la paura e lo sconforto, chiamati a raccolta da una autorità religiosa – il pievano di Venzone e l'arcivescovo di Udine – che ha dato prova di alta responsabilità civile e morale, un gruppo di persone di diversa formazione e competenza, riunite in comitato internazionale, ha iniziato a interrogarsi con passione unita a razionalità sul che fare. Non un progetto, subito, con un indirizzo definito, ma piuttosto la ricerca di un indirizzo, valutando attentamente possibilità e alternative fino a giungere, dopo un lungo lavoro di approfondimento, a un documento conclusivo denominato "Progetto culturale"⁶.

In esso, dopo aver considerato e fatto proprie, senza ricorrere a slogan o parole d'ordine, le aspettative sociali per la ricostruzione, vengono definiti i principi di impostazione teorica e gli obiettivi cui il progetto deve tendere, i percorsi di approfondimento e di ulteriore verifica tecnica, e delineati i modi ritenuti coerenti con gli obiettivi e i principi, modi che nel frattempo, nella più piccola chiesa trecentesca dei Santi Giacomo e Anna, si andavano sperimentando.

Quel documento è in sostanza un rapporto teso tra i *fini*, che vengono motivatamente individuati e valutati come sostenibili, e i *mezzi*, che vengono delineati o di cui si descrivono i requisiti necessari per attuare con coerenza i fini. Un "progetto del progetto", molto approfondito sul piano della riflessione concettuale, che fungerà da mandato preciso sia per la progettazione esecutiva che per il lungo cantiere, durato otto anni⁷.

I principi su cui si fonda il Progetto culturale si basano proprio sulla riflessione in merito a quale sia il grado di distruzione del



Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

351

Duomo, pur se ridotto in macerie. Vengono individuate più forme di permanenza.

Una *prima forma* è data dalle murature superstiti, grandi speroni murari del XIII e XIV secolo con impresse le testimonianze delle trasformazioni successive e, da ultimo, dei traumi e dissesti prodotti dal terremoto e dalla successiva esposizione alle intemperie. Ormai sostenuti artificialmente da puntellazioni per impedirne il crollo – non più un rudere naturale, quindi –, sono testimoni preziosi del “dove” sorgeva la costruzione crollata, e recano con sé una stratificazione formata nel tempo, vero e proprio repertorio del “come” era costruita, testimoniato da brani di diverse culture figurative e materiali.

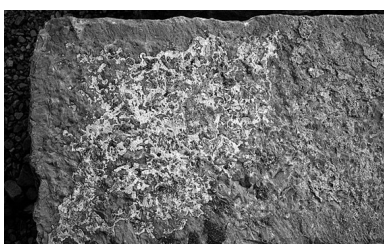
La *seconda forma* di esistenza è data dalle pietre crollate. Esse non sono “distrutte”, se intendiamo con questo termine la riduzione a materia informe, la perdita definitiva di ogni caratterizzazione propria di ciascun frammento o elemento riconducibile all'intero da cui proviene; esse sono piuttosto “confusamente scomposte”, in uno stato che si può considerare come termine medio tra conservazione/permanenza e distruzione; mentre le pietre sono quasi tutte fisicamente conservate, i nessi che le legavano a formare la fabbrica sono stati sciolti dal crollo e sembrano definitivamente perduti, anche perché la rimozione delle macerie realizzata nelle fasi di emergenza per provvedere alle puntellazioni, se ha consentito il recupero e l'accatastamento degli elementi lapidei squadrati, ha tuttavia comportato la perdita del dato costituito dalla posizione di crollo di ciascun elemento.

La *terza forma* di permanenza, che in questo caso è immateriale, è data dal complesso, ricchissimo patrimonio di documentazione storica, grafica, fotografica e fotogrammetrica, formato nel tempo dalle persone che hanno curato, studiato e ammirato il Duomo, e che è stato raccolto dalla Pieve in un archivio appositamente costituito. Dai quaderni dei Camerari che avevano annotato i pagamenti di fabbrica a partire dal XIV secolo, a una serie fotografica del 1865 per una richiesta di sovvenzioni alla Commissione del Governo Austriaco, a migliaia di foto, fra le quali spiccano per qualità e nitidezza quelle di Elio Ciol, fotografo d'arte che ha fatto del Duomo – prima del terremoto e dopo i crolli – un tema in cui la ricerca poetica procede di pari passo con la minuta osservazione di ogni dettaglio; per finire con le coppie fotogrammetriche e i rilievi realizzati dopo il primo sisma.

È questo complesso documentario che, oltre a descrivere il Duo-



Diverse forme di esistenza dopo i crolli: i tormentati elementi murari in situ, le pietre lavorate recuperate dalle macerie, la ricchissima documentazione fotografica. Nella foto in basso, una delle immagini fotografiche del 1865 che accompagnano la richiesta di contributo per opere di restauro inviata alla Commissione per i Monumenti di Vienna.



Immagini come quella in alto, tratta dall'Archivio Fotografico della Pieve di Venzone formato con l'impegno di Guido Clonfero, permettevano di osservare i tratti peculiari –venature, incisioni, forme di lavorazione e di degrado– di ciascuna pietra che formava la costruzione prima del crollo e che ora si trovava scomposta a terra.

Ciascuna pietra a terra presentava tratti caratteristici che consentivano di differenziarla da altre e di attribuirle a un preciso ambito della costruzione. In alto, una pietra del fronte nord del transetto, segnata da una erosione marcata "a punta" dovuta alla pioggia spinta dal vento da nord; in basso, un elemento angolare del campanile nord, con tracce di manutenzioni effettuate con tinte a calce e polvere di carbone.

mo in condizioni diverse per un lungo arco di tempo e a continuare a richiamarlo ai nostri occhi anche dopo la scomparsa fisica, ha mantenuto aperta la possibilità di riconoscere l'esatta posizione di provenienza e verso di giacitura di ogni elemento lapideo scomposto, e di tentare di riannodare i nessi perduti tra le parti scomposte della fabbrica.

Il paramento murario del Duomo è costituito per la maggior parte di pietre squadrate – circa 9.000 quelle recuperate –, che se a un primo sguardo sembrano simili tra loro, ad una osservazione attenta svelano progressivamente una caratterizzazione del tutto individuale, vuoi per funzione costruttiva nella fabbrica, vuoi per dimensioni e caratteristiche litologiche, e per una serie di segni di lavorazione (tipo di battitura in superficie, cordellina a nastro angolare), di forme di usura dovute al degrado e dilavamento, di tracce di intonaco di fugatura e manutenzione, di lesioni, incisioni o segni particolari.

Da un lato quindi la constatazione gli elementi fisici, di cui erano formate buona parte delle superfici visibili della costruzione esisteva ancora, non erano fisicamente distrutti ma piuttosto disaggregati e danneggiati; dall'altro la convinzione che, utilizzando la documentazione, si sarebbero potuti riannodare i nessi perduti facendo leva sulla miriade di segni e caratteri peculiari di ciascuna pietra e ricomponendo un nuovo intero con parti sostanziali di quello crollato.

Sulla base di queste premesse, il Progetto culturale ha indicato la possibile ricostruzione del Duomo come combinazione di due modalità convergenti, ma distinte e distinguibili, ossia il *restauro delle murature superstiti* e la *ricomposizione per anastilosi* delle murature crollate.

La anastilosi⁸ degli elementi litici scomposti dal crollo, su cui si fonda il Progetto culturale, è possibile solo dopo aver riconosciuto la posizione iniziale nella fabbrica di ciascuna pietra squadrata. Quando il Progetto culturale viene elaborato, non vi è la certezza di poter realizzare quest'opera. I precedenti assunti a riferimento – la chiesa di San Pietro ad Alba Fucens, il Ponte Pietra a Verona, la stessa chiesa di San Giacomo a Venzone – erano incoraggianti, ma mai era stata realizzata una così vasta opera di ricomposizione di paramenti murari in pietra squadrata, relativamente poco connotati. Per attuare gli intendimenti del Progetto culturale infine consentire di redigere e far approvare il progetto esecutivo, per giun-



Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

353

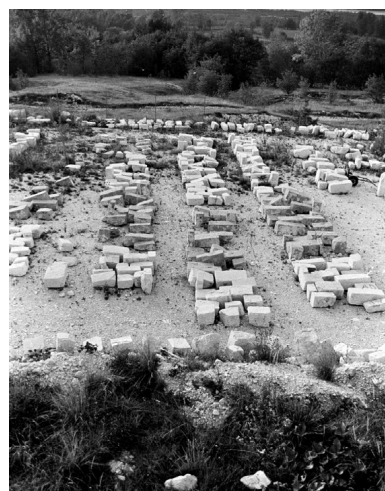
gere alla realizzazione dell'opera, diventa quindi indispensabile dimostrare che l'anastilosi è possibile, attuando il riconoscimento e la ricomposizione a terra delle pietre.

Un gruppo di lavoro⁹ imposta e realizza lo studio sistematico degli elementi lapidei recuperati e accumulati dopo il crollo. Le pietre vengono analizzate con una scheda molto articolata e fotografate, attribuendo loro un codice, e disposte ordinatamente in grandi campi, su una superficie complessiva di oltre 20.000 mq. L'ipotesi di lavoro è di realizzare due archivi paralleli, il primo formato con i dati raccolti esaminando le singole pietre a terra, l'altro costituito dalle pietre "virtuali", ossia con i dati di ciascuna pietra osservabile sulla documentazione del Duomo prima del crollo.

La scheda di rilevamento messa a punto con il contributo dei diversi specialisti mira a descrivere con criteri archeometrici ogni elemento litico, osservandone la morfologia conseguente alla funzione svolta nella fabbrica, i dati metrici, petrografici, del degrado, ed il complesso di segni particolari quali venature, tipi di lavorazione, incisioni, tracce di intonaco ecc., ossia i dati e gli indizi utili all'abbinamento con una "pietra virtuale" e all'identificazione della posizione di provenienza.

Nella fase iniziale, è stato utilizzato un elaboratore elettronico – si tratta di uno dei primi esperimenti di utilizzo dell'informatica a questo scopo – che ha consentito i primi abbinamenti tra pietre a terra e *pietre virtuali*. Tuttavia, a parte una limitata percentuale di elementi, lo scarto di misura consentito dall'esame della documentazione – non erano ancora disponibili i programmi di elaborazione metrica delle immagini, oggi di uso comune – non permetteva associazioni certe, ma tra gruppi piuttosto ampi di pietre e di posizioni possibili. Dopo un momento di scoraggiamento, ci siamo resi conto che la metodica di rilevamento dei caratteri delle singole pietre messa a punto per l'archiviazione informatica, se non consentiva di effettuare riconoscimenti certi "in automatico", per la più limitata risoluzione dell'archivio delle pietre "virtuali", tuttavia ci permetteva di compiere la ricerca a vista con un numero più ristretto di alternative. Ma soprattutto ci aveva spinto a esaminare sistematicamente e a codificare tutti i minuti caratteri osservabili, e a riconoscerne progressivamente il significato indiziario.

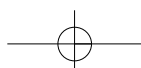
Un gruppo ristretto di "cercatori di pietre", con in mano copie delle fotografie, dei tabulati e dei disegni, nelle lunghe giornate sotto il sole e il vento nei depositi, qualche volta in compagnia



L'opera di catalogazione a terra delle pietre recuperate e i fotogrammi in scala delle superfici a vista di ciascuna pietra.

In uno dei depositi comincia a delinearsi, sull'erba, la sagoma del fronte nord del transetto.

Sotto, costoloni angolari del campanile a sud.





Uno dei depositi delle pietre del Duomo recuperate dal crollo, in attesa di collocazione.

Ricomposizione a terra delle pietre del paramento esterno della Cappella del Gonfalone e della Sagrestia, in asse con le stesse murature superstiti dalle quali sono cadute. È a immagini come questa, frutto del lavoro di catalogazione e di riconoscimento, che si deve la fiducia nella possibilità di realizzare una anastilosi effettiva, ossia la ricollocazione di ciascun elemento riconoscibile nella esatta posizione di provenienza (foto Roberto Bertossi).



Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

dei serpenti che amavano nascondersi sotto le pietre, ha progressivamente accumulato l'esperienza e la sensibilità per capire, anche da piccoli indizi, da dove proveniva ciascuna pietra. Una volta avvenuto il riconoscimento della posizione, quasi con un rituale la pietra veniva trasportata dalle file in attesa allo spazio in cui si stava compiendo la ricomposizione a terra di quella parte di costruzione, inserendo poi i dati sui grafici e nei tabulati.

Le facciate, stese in posizione orizzontale si andavano via via configurando, e permettevano da subito una prima verifica di congruenza della ricollocazione, dando la misura dell'entità delle parti perdute e, soprattutto, confermando la fattibilità reale del progetto di anastilosi. Dalla ricomposizione a terra si è potuti passare al progetto esecutivo, alla sua approvazione e al cantiere.

Il *rilievo* ha assunto il ruolo di parte e base fondamentale del progetto di restauro e ricomposizione. Al rilievo è stato infatti affidato il compito di descrivere le strutture superstiti del Duomo entro la ricostruzione grafica dello stato precedente al terremoto. Per la parte di costruzione crollata, assume quindi il significato di *rilievo di restituzione virtuale dello stato precedente al sisma*, e utilizza con una metodica il più possibile rigorosa le diverse fonti disponibili: la ricca documentazione fotografica e fotogrammetrica, le quote di rilevamenti compiuti prima del 1976, i dati desumibili dal rilievo diretto delle parti murarie ancora superstiti, pur se tralate rispetto alla posizione iniziale; di queste parti viene indicato in sovrapposizione il limite attuale (profilo di crollo), le deformazioni e i danneggiamenti subiti. Stato di fatto successivo al crollo e stato precedente sono perciò confrontabili sullo stesso elaborato, e permettono di osservarne il differenziale.

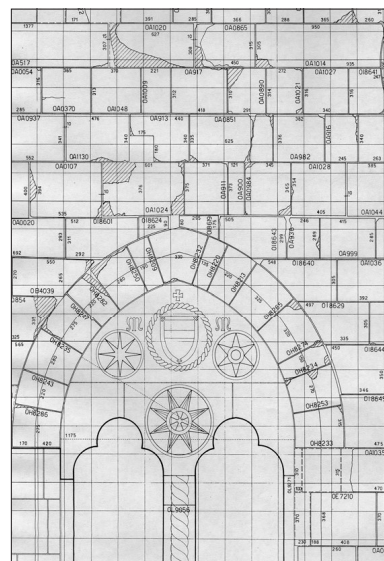
In una prima fase di approssimazione, la misura e configurazione delle singole pietre contenute nel rilievo di restituzione virtuale è servita per operarne la ricerca tra le pietre a terra; una volta individuata la posizione nella fabbrica di alcune di esse, le loro misure, inserite nei grafici insieme al numero identificativo, consentivano un progressivo affinamento del grado di precisione metrica, utile a ricercare in modo più mirato le pietre contigue ancora mancanti.

I grafici di rilievo di restituzione virtuale, aggiornati e perfezionati mano a mano che veniva completato il riconoscimento delle pietre, l'inserimento delle loro misure, del numero di identificazione e del verso di giacitura di ciascuna pietra riconosciuta, sono divenuti progressivamente le tavole di montaggio utili alla rico-

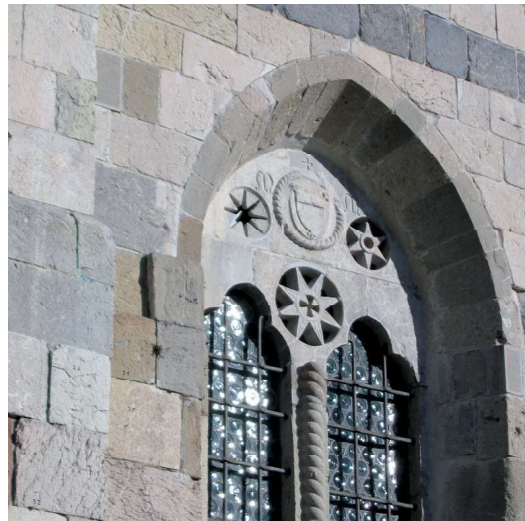
355

DATA AGGIORNAMENTO	
ottobre	1984

LEGENDA	
	Elementi lapidei recuperati e riconosciuti (segno grafico: 0,3)
	Elementi non ritrovati alla data di aggiornamento (segno graf.: 0,1)
	Apparecchio murario della parte superstita (segno grafico: 0,1)
	Scheggiature con perdita della superficie
	Angrezza degli angoli
	Quote altimetriche rilevate su muratura superstita
	Quote di aggetto dei costoloni
	Quote progressive (N.B. Quote rilevate sommando la misura reale dei conci e dimensione della fugatura stimata mediamente in 5 mm.)
	Fugatura maggiore di 5 mm. rilevata da documentazione fotografica pre-sisma)
0A0315	Ordine iniziale di catalogo attribuito al concio N.B. La posizione del concio nel grafico (alto, basso, destra o sinistra) indica il verso reale di montaggio del concio
235	Misure in cm. di ogni concio (N.B. Le misure sono reali per i conci riconosciuti e stimate attraverso proporzione per i conci non ancora riconosciuti)
	Limite parte muraria superstita in elevazione (segno grafico: 0,8)
	Linea di terra (segno grafico: 1,0)



Codificazione grafica dei disegni di ricomposizione virtuale, che uniscono in un unico testo le informazioni metriche e di altra natura sulle murature (elaborazioni realizzate da Alba Bellina, Ufficio Tecnico della Fabbriceria del Duomo).



La facciata della Cappella del Gonfalone ricomposta a terra, nella foto zenitale realizzata dal pievano Roberto Bertossi, sollevata per l'occasione dal cestello di una gru, e la cappella ricostruita.

Tra le pietre ricomposte a terra, la vegetazione cresciuta in attesa del cantiere appare la più naturale integrazione possibile delle pietre perdute.

Dettaglio della bifora a ricostruzione compiuta.

nella pagina accanto
Il timpano del fronte sud del transetto nella foto di Elio Ciol, utilizzata per il riconoscimento a terra, e immagini del cantiere. Le parti ricostruite a mattoni costituiscono "integrazioni

di attesa" delle lacune, in quanto vi era ancora la possibilità di ritrovare e reinserire le pietre perdute, cosa che in effetti è avvenuto in molti casi. Fronte sud e campanile a ricostruzione ultimata.

Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

357

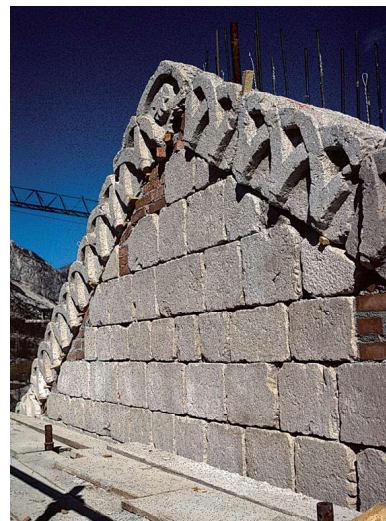
struzione per anastilosi dell'opera, assumendo perciò la funzione di tavole di progetto.

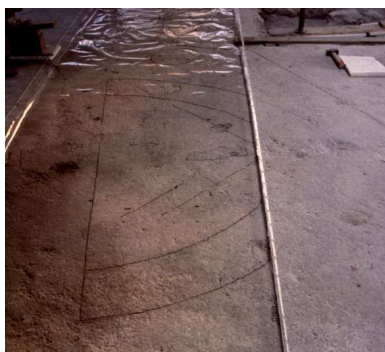
Ci si può chiedere se sia valsa la pena di compiere lo sforzo necessario per riconoscere la posizione di provenienza delle singole pietre, e non sarebbe stato possibile collocarle per affinità dimensionale, con limitate rilavorazioni.

Al di là della coerenza con le posizioni di principio enunciate nel Progetto culturale, si possono citare due aspetti. Il primo è rappresentato dalle oggettive differenze tra le pietre delle diverse parti e zone, legate alle diverse lavorazioni e, soprattutto, alle forme di degrado fortemente cangianti a seconda del livello di esposizione ai venti dominanti e alle piogge da nord. Una stessa pietra a più facce appartenente a un costolone delle absidi poteva essere fortemente degradata sul lato a nord, fino a rendere irriconoscibili i segni della lavorazione iniziale, mentre poteva essere così ben conservata da consentire di leggere la battitura trecentesca sul lato a sud. Non ricollocare le pietre nella posizione di provenienza avrebbe significato violare il diverso condizionamento che ciascuna di esse aveva subito nel corso del tempo, causando nella fabbrica ricostruita un effetto a mosaico di elementi eterogenei, più simile a un reimpiego casuale che a una ricomposizione; il tutto inevitabilmente accompagnato da una miriade di rilavorazioni dei singoli pezzi per farli collimare nel paramento e portarli a coincidere con le misure e il disegno richiesto.

Inoltre, gli stessi differenziali di misura, pur apparentemente trascurabili, in alcune parti rivestivano un significato di grande rilevanza storica e culturale.

Il caso che dimostra come sarebbe stato dannoso operare in modo diverso è rappresentato dalle parti prossime al timpano delle due facciate opposte del transetto, l'una verso sud e l'altra verso nord, affiancate ai relativi campanili. In particolare, la facciata a sud, crollata sin dal primo terremoto, non disponeva di rilievi di dettaglio o fotogrammetrici, ma solo di pur nitide foto non frontali. Le elaborazioni metriche delle foto indicavano che tra i due apici alla base del frontone, quello opposto al campanile era più alto di circa 25 cm rispetto a quello a contatto; e questo contrastava con l'assetto dei corsi, apparentemente paralleli e regolari. Durante l'opera di riconoscimento delle pietre dei corsi sotto l'imposta del frontone, ci si è resi conto che esse non erano regolari, ma lievemente trapezoidali; ciascuna aveva un lato ver-





Sul pavimento in cocciopesto della chiesa duecentesca, a circa un metro dal pavimento dell'aula attuale, si opera il rilievo a contatto dei tracciati graffiti rinvenuti. Tra questi, su due archi ogivali concentrici è stata posata la centina predisposta per la messa in opera di un finestrone del transetto sud, constatando che il profilo interno allo strombo coincideva perfettamente con il graffito più piccolo, e quello esterno con il più grande. Si trattava con ogni probabilità dei tracciati per la realizzazione delle centine per la messa in opera iniziale degli stessi conci d'arco.

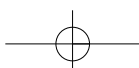
ticale più alto di un millimetro o poco più rispetto all'altro, e questo accorgimento consentiva di innalzare progressivamente e impercettibilmente il corso in pietra, che partiva dal campanile con una altezza di circa 30 cm e si innalzava progressivamente fino al lato opposto a 31,5-32 cm.

Il maestro costruttore deve essersi reso conto durante il cantiere che la presenza laterale asimmetrica del campanile svettante sbilanciava il fronte e, in funzione di riequilibrio ottico, ha voluto innalzare l'apice opposto del frontone con un accorgimento che non violasse l'apparente regolarità dei corsi del paramento lapideo. A partire dall'imposta d'arco delle due alte monofore, i corsi non sono più in parallelo, ma si aprono impercettibilmente a ventaglio, fino al corso di base del frontone, dove la correzione ottica si conclude e i corsi tornano ad essere paralleli.

Nell'impossibilità di stimare con sufficiente approssimazione, sulla base delle fotografie, i limitatissimi differenziali di misura tra le circa duecento pietre che concorrevano a formare questo effetto sulla facciata a sud del transetto, l'unica possibilità di non tradire la costruzione e gli intenti del costruttore consisteva proprio nel riconoscere e ricollocare al loro posto le singole pietre. Solo esse potevano assicurare una elevata fedeltà metrica rispetto alla costruzione crollata – la variazione possibile era contenuta entro lo spessore del giunto – ricostituendo il sottile artificio ottico-geometrico dissimulato dall'andamento apparentemente regolare dei corsi.

Un argomento a conferma dell'intenzionalità progettuale di questo accorgimento è venuto dalla parte corrispondente del fronte nord del transetto. Sul pavimento in cocciopesto della chiesa duecentesca, utilizzato come cantiere per la ricostruzione trecentesca e ritrovato durante gli scavi archeologici per il rinforzo delle fondazioni, è stato scoperto uno stupefacente graffito che recava in scala reale la sagoma del frontone a nord, incluso il pinnacolo laterale, disegnato in due versioni. Nella prima, il pinnacolo appare come sarebbe risultato con i due apici laterali del frontone posti alla stessa quota; nella seconda, leggermente ruotato, come sarebbe risultato con l'innalzamento dell'apice opposto al campanile, e perciò con la correzione necessaria a mantenere la verticalità del pinnacolo. Una sorta di prova a terra, forse per misurare la giusta angolazione da conferire alla base del pilastro.

Ai grandi speroni murari del duomo crollato viene affidato il ruolo di ideale *prima pietra* del duomo ricostruito, a manifestare una





Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venezia

359

continuità fisicamente tangibile e una almeno parziale coincidenza con l'antica costruzione. Ma si richiede loro anche di esporre con naturalezza il travaglio del crollo subito, ossia l'evento di distruzione di cui sono stati protagonisti: devono testimoniare sia la continuità che la discontinuità.

Per far questo, è necessario mantengano almeno in parte il carattere di *rovina* che hanno acquisito, l'unico in grado di comunicare immediatamente e naturalmente l'evento accaduto.

Questo ha richiesto al progetto esecutivo¹⁰ e al cantiere specifiche soluzioni. Nessuna demolizione e ricostruzione di parti rimaste in elevato, nessuna correzione dei fuori piombo o delle geometrie acquisite con il terremoto, tranne la correzione parziale in un caso limite.

Le parti ricostruite sopra di esse sono impostate invece nella posizione virtuale precedente al crollo, e generano uno scarto, una risega positiva o negativa che accentua la differenza con ciò che è rimasto e permette di misurare e comprendere la direzione dello spostamento indotto dal meccanismo di danno sismico.

Imprigionare, non cancellare gli effetti del sisma. Ma al tempo stesso era necessario conferire una rinnovata e maggiore resistenza alla costruzione di fronte a possibili futuri terremoti, e quindi sia consolidare efficacemente i tratti superstiti, sia inserire accorgimenti strutturali che assicurassero un comportamento unitario a murature antiche e nuove¹¹.

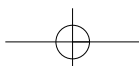
Oltre agli interventi di fiancheggiamento in fondazione, le murature superstiti sono state consolidate con iniezioni di legante. Per evitare di danneggiare con le percolature le superfici e i giunti esterni, come spesso accade, è stata realizzata prima dell'iniezione una intonacatura provvisoria di argilla, successivamente rimossa con semplice lavaggio. I giunti tra le pietre, proprio per mantenere la differenza con le parti ricomposte, sono stati mantenuti e integrati solo per quanto strettamente necessario.

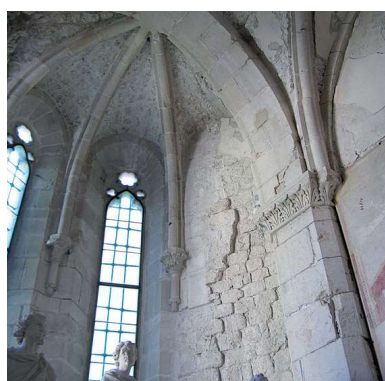
La solidarietà tra le murature vecchie e nuove è stata realizzata inserendo lunghi tiranti metallici orizzontali e verticali nelle murature.

Uno dei fondamenti del progetto culturale è rappresentato dal voler mantenere, nella fabbrica ricostruita, la *naturale possibilità di riconoscere gli eventi e le azioni* che l'avevano prima segnata e poi riconfigurata, insieme alla natura propria delle diverse parti e ai rapporti tra di esse. In sostanza, lasciare alla fabbrica i suoi segni, in alcuni casi attenuandoli senza cancellarli, e formarne di nuovi.



Fasi dell'inglobamento del "rudere" nella nuova costruzione: la parete sud dell'aula.





Lo scarto sempre variabile tra le murature vecchie e quelle ricostruite deriva dall'aver impostato i nuovi muri nella posizione che esse avevano prima delle deformazioni causate dal terremoto, senza cercare la collimazione con i muri deformati. La discontinuità, in alcuni casi solo attenuata per evitare scarti incompatibili, conserva nella nuova costruzione la forma del crollo dell'antica ed evidenzia il meccanismo di danno che l'ha deformata.

Pur essendo questo obiettivo funzionale e compatibile con il raggiungimento della distinguibilità degli interventi, richiesta dalle Carte del Restauro e da larga parte – non tutta – della cultura occidentale del restauro, si voleva evitare di rimarcare la distinzione sino a farla apparire asettica, didascalica o eccessivamente concettualizzata. Non era distacco o filologismo quello che si voleva manifestare, ma al contrario una forma di partecipazione all'opera, oserei dire di affetto, avvicinandosi ai suoi materiali e modi costruttivi senza tuttavia confondersi, emulandola senza imitarla. In quegli anni in Inghilterra, Italia e Spagna, nasce e inizia a diffondersi l'applicazione alla architettura dei principi e delle tecniche della stratigrafia archeologica.

Se la stratigrafia è in grado, in certe condizioni, di riconoscere i processi e gli eventi, costruttivi e distruttivi, naturali e antropici, che hanno segnato la fabbrica nel tempo, allora seguire i principi e i modi con cui la stratificazione si rende leggibile consentirà di riconoscere in futuro le azioni che oggi andiamo compiendo.

È stato questo ragionamento che, nel progetto prima e nel cantiere poi, ha progressivamente portato ad adottare come riferimento la mentalità, le acquisizioni e gli accorgimenti tecnici della stratigrafia dell'architettura.

Ad esempio, una delle definizioni più innovative della stratigrafia consente di riconoscere e descrivere sulla costruzione i bordi e le superfici di demolizione, lacerazione o crollo, definite come *interfaccia negativa*. Sono, al tempo stesso, l'allusione a una assenza e la traccia presente dell'azione che l'ha provocata, oltre che una sezione della materia costruita. Pur essendo immateriali, possiedono una configurazione in sé significativa.

Lasciare leggibili le interfacce nel loro stato naturale, evitando di manipolarle e rilavorarle, e soprattutto di coprirne il bordo, diventava un accorgimento in grado di mantenere riconoscibili le tracce degli eventi distruttivi; e questo sia per i cigli e profili di crollo delle grandi creste murarie del Duomo, sia per le scheggiature e fratture delle singole pietre. Entrambe, come in Sant'Agostino, ben rappresentano il *ricordo di aver dimenticato*, il richiamo in sé concreto ad una cosa che non c'è più.

Questo ha motivato la nostra ricerca quasi maniacale di evitare le rilavorazioni al bordo sia delle grandi creste sia diffusamente delle singole pietre, le cui scheggiature o mancanze più vistose, che avrebbero eccessivamente turbato la continuità del paramento, sono state risarcite con tasselli di forma complementare, adattata a mezzo di sagome e pantografi alle irregolarità dei bordi.



Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

361

La stratigrafia, inoltre, si basa sull'istituzione di rapporti di precedenza, contemporaneità e posteriorità tra parti – le unità murarie – riconosciute come diverse per costruzione. Estesa all'intera fabbrica, permette di formare una cronologia relativa tra gli strati e le interfacce presenti sulla sua superficie.

In sostanza i principi della stratigrafia dell'architettura sono stati posti al servizio della riconoscibilità della diversa natura e delle differenze tra le parti con cui si andava ricostruendo il Duomo.

Volendo sintetizzare, questi principi sono riconducibili alla riconoscibilità propria della superficie insieme alla qualificazione e leggibilità del bordo di contatto con una superficie diversa.

Ad esempio, la superficie delle pietre nuove realizzate in sostituzione di elementi perduti o dei tasselli di integrazione di pietre lacunose è stata trattata con un attrezzo moderno, la bocciarda, riconoscibile per le file parallele delle dentature, e non rintracciata tra le lavorazioni storiche del Duomo. A seconda del trattamento più o meno accurato presente nelle diverse zone, è stato variato il passo della dentatura della bocciarda. Il differenziale introdotto tra pietre esistenti e pietre integrate è il minimo necessario a consentire un riconoscimento a distanza ravvicinata, ma permette una buona integrazione tessiturale nella vista di insieme¹².

I bordi, costituiti da interfacce negative e da bordi intenzionali, sono stati mantenuti il più possibile visibili nella loro naturalità, senza nuove lavorazioni o ricoperture. I nuovi bordi sono perciò concepiti il più possibile come appoggiati, complementari, e ricavano la loro forma dalla parte alla quale si appoggiano senza occultarne la natura, e perciò con lievi ribassature.

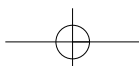
La consapevolezza di mantenere così una distinguibilità ridotta all'essenziale e naturalmente percepibile ci ha permesso di effettuare il risarcimento delle lacune evitandone l'accentuazione formale e visiva.

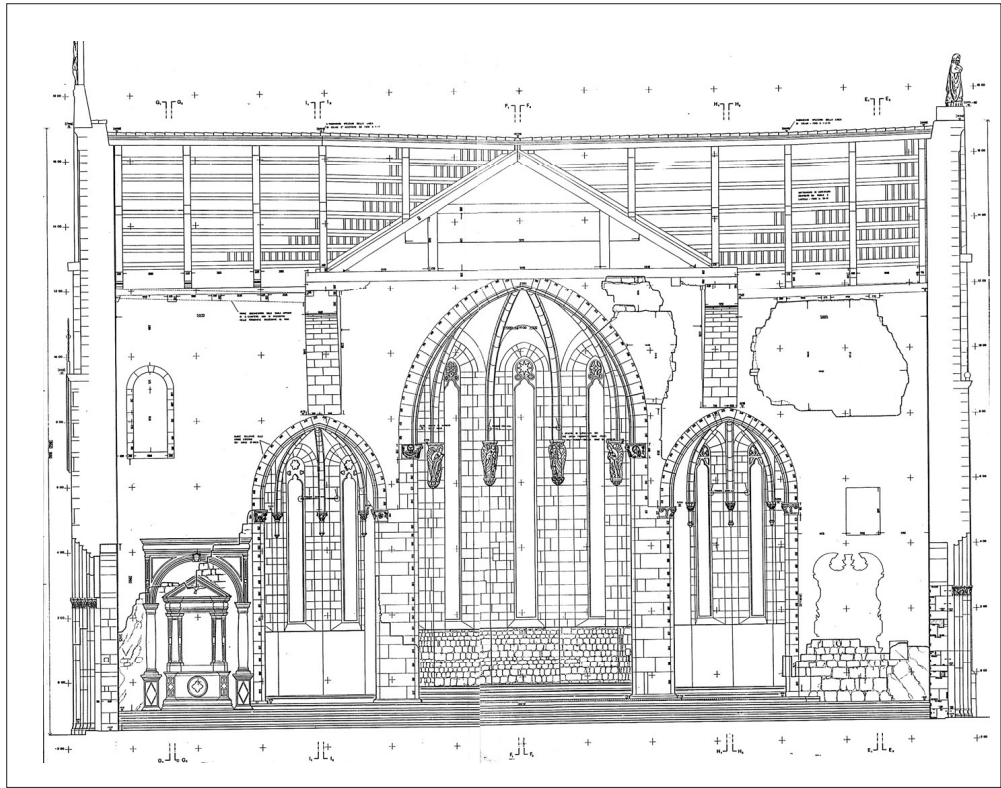
Tra le acquisizioni di questo lavoro possiamo includere, come effetto collaterale dell'impegno per l'identificazione delle pietre, l'affinamento delle capacità del guardare e vedere, ossia la constatazione di quanto significativi e probanti di uno specifico ruolo e posizione nella fabbrica di ciascun elemento possano diventare tracce e caratteri che all'inizio sfuggivano o non si riuscivano nemmeno a mettere a fuoco. Ne consegue che la fabbrica – ciascuna fabbrica – è un luogo animato da una vastissima quantità di segni che la rendono diversa e peculiare da luogo a luogo. Paradossalmente, siamo ora più consapevoli che una rilavorazione e



Discontinuità e laminazione esterna di un concio sollecitato dalla cerniera del meccanismo di crollo.

Integrazione delle pietre angolari alla base del campanile nord, schiacciate durante il crollo fino alla distruzione.





Sezione di progetto attraverso il transetto, verso le absidi, e vista dell'aula a opera ultimata.





Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

363

omologazione di superficie compiuta in un “normale” restauro può essere per questi caratteri, impercettibili se non intenzionalmente osservati, più distruttiva di una scomposizione causata da un crollo e da una successiva ricomposizione.

Non serve nascondere, per molte parti della costruzione la ricomposizione per anastilosi non era possibile, vuoi per l'impraticabilità tecnica – le murature di pietra sbazzata e intonacata non lo consentivano, tranne che in pochi casi – vuoi per la perdita fisica, come è accaduto purtroppo per le strutture lignee del tetto.

Le murature in pietra sbazzata sono state ricostruite con elementi opportunamente selezionati tra le macerie, a corsature più regolari di quanto fossero in origine, e successivamente intonacati con una sottile malta semigrezza, stesa a cazzuola in modo da far intuire la presenza e la forma delle pietre sottostanti. Si è voluto in questo modo mantenere almeno in parte l'effetto plastico delle antiche superfici, spegnendone tuttavia quegli aspetti che sarebbero apparsi più marcatamente imitativi.

Per le capriate del tetto in larice, si è realizzata una ricostruzione che coincide per passo, sezioni e disegno strutturale con le membrature perdute. I legni sono stati mantenuti senza bruniture o patinature artificiali, e appariranno per lungo tempo come nuovi o recenti.

La più marcata quota di progettualità legata a un nuovo disegno è stata riservata al complesso di arredi liturgici secondo gli indirizzi post-conciliari. Questi arredi fissi e allestimenti, curati da Sandro Pittini, costituiscono un ulteriore strato riconoscibile come diverso e contemporaneo, e dialogano con le pietre, le materie e i colori, animando la spazialità interna della costruzione e articolandone i linguaggi.

Dov'era, com'era, quindi?

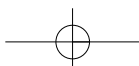
Non è stato questo l'obiettivo del progetto e del cantiere¹³, e ritengo che questa espressione non possa essere adottata per descrivere l'opera compiuta.

Non è mai l'uguaglianza che si è cercata, intesa come coincidenza formale degli aspetti visibili tra *prima* del crollo e *dopo* la ricostruzione, come modo per annullare l'evento cancellandone gli effetti; l'analogia esiste ed è tenacemente voluta, ma è diventata il telaio di tracce vecchie e nuove, di nuovi rapporti, di mutamenti e di persistenze. Se pure il luogo coincide come coordinate geo-



L'abside centrale.

L'abside meridionale e il lato verso il transetto del campanile sud.





grafiche, è soprattutto la continuità come temporalità segmentata sul luogo che si è cercata, attraverso i relitti delle parti antiche, nella consapevolezza che niente avrebbe potuto rimanere identico, anche perché mutato dalle ricostruzioni del contesto e dal vissuto della comunità. La stessa fabbrica è percorsa dalle vibrazioni e dalle inquietudini provocate dalle eterogeneità tra parti vecchie e ricomposte, dalla non collimazione tra parti superstiti e parti ricostruite. Voler riannodare fili spezzati senza per questo dimenticare la lacerazione e le storie che essa ha prodotto, nelle cose come negli uomini.

L'analogia con i ricordi più lontani¹⁴ di ciò che oggi è visibile non è perciò stata assunta come parte per il tutto, ma come tensione e mezzo per misurare cambiamento e continuità, e rendere l'uno e l'altra confrontabili nello stesso tempo di fronte ai nostri occhi, e più serenamente compresenti¹⁵.



Il campanile del Duomo dal centro di Venzone, la cui ricostruzione è stata pianificata e diretta da Romeo Ballardini.

Venerdì Santo nel Duomo, 2006.



Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

365



Confronti tra l'immagine prima dell'ultimo ciclo di eventi, nella foto di Elio Ciol, e il Duomo ricostruito.

1 B. Berenson, *Come ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», 1, 1, aprile 1945; R. Bianchi Bandinelli, *Come non ricostruire la Firenze demolita*, in «Il Ponte», 1, 2, maggio 1945.

2 Vedi in merito F. La Regina, *Il primato dell'opera*, in Id., *Come un ferro rovente*, Napoli 1992, pp. 175-198.

3 Il duomo di Sant'Andrea Apostolo a Venzone è stato costruito nei primi decenni del XIV secolo, inglobando e ampliando l'aula di una preesistente chiesa duecentesca, alla quale si aggiungono un ampio transetto con grandi facciate e portali d'accesso sui fronti opposti e le tre absidi voltate, chiuse a sud e a nord da due campanili. Alla fine del Trecento è stata affiancata a sud la Cappella del Gonfalone, con un importante ciclo pittorico, e a nord nel XVII secolo la Cappella del Rosario.

4 Sull'attività del Comitato di Coordinamento per il recupero dei beni culturali del Comune di Venzone, costituito da Remo Cacitti a partire dal maggio 1976, e sui problemi del patrimonio culturale dopo il sisma, vedi AA.VV., *Le pietre dello scandalo*, Torino 1980.

5 Nel 1902 Giacomo Boni presiede alla rimozione delle macerie del campanile di San Marco. Egli, che pure favorirà la ricostruzione *com'era e dov'era*, è ben consapevole della perdita irrimediabile. Dopo averne recuperato i marmi e i bronzi, il 22 luglio 1902 descriveva nel suo diario la cerimonia di addio: «Inaugurai stasera il seppellimento, con piroscavo rimorchiante una betta carica dei primi cento metri cubi di macerie, bianche come ossa cremate, sulle quali avevo steso un lauro troncato. [...] Era con noi una bambina veneziana, Gigeta, dolce nel viso e negli occhi come un Bellini, e teneva sulla sponda, avviluppato da fronde di lauro, un mattone sul quale avevo inciso 14 luglio 1902: uno dei superbi *lateres cocti* di Aquileja [...]. La bambina lo buttò in mare: un tonfo, uno spruzzo: l'affondamento incominciava». E. Tea, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, Milano 1932, vol. II, p. 103.

6 Il Progetto culturale, in base al quale è stato redatto il progetto, è stato elaborato nel 1980 dalla Commissione tecnico-scientifica del Comitato per il ripristino del

Duomo di Venzone, istituita dall'Archidiocesi di Udine. Vi hanno contribuito, tra gli altri, Marisa Dalai Emiliani, che ne ha anche proposto la denominazione, Maria Pia Rossignani, Remo Cacitti, Francesco Doglioni, Michele Cordaro, Angiola Maria Romanini, Corrado Maltese, Giovanni Battista Della Bianca, Andrea Emiliani, Pier Luigi Cervellati, Salvatore Di Pasquale, Hans Foramitti. Salvatore Boscarino ne ha fatto parte in una prima fase, ma ha successivamente rassegnato le dimissioni, lasciando una propria memoria agli atti. Vedi Comitato e Commissione tecnico-scientifica per il ripristino del Duomo di Sant'Andrea Apostolo a Venzone, *Relazione sul Progetto Culturale per la ricostruzione del Duomo di Venzone*, in «Bollettino dell'Associazione Amici di Venzone», 12-13, 1984.

7 Riteniamo il Progetto culturale una importante acquisizione di metodo valida in via generale – riflettere a tutto campo per raggiungere una adeguata consapevolezza *prima* di assumere decisioni – e, nel caso specifico del Duomo di Venzone, l'elemento fondamentale per radicare l'azione ricostruttiva nella cultura civile prima e oltre che nella disciplina del restauro. Si è discusso molto, nel campo del restauro, sul rapporto tra teoria e prassi, tra principi concettuali e operatività, spesso lamentandone la separazione. Il Progetto culturale ha avuto proprio lo scopo di portare la teoria nel cuore del progetto, divenendone il motore, ma solo dopo aver valutato a fondo le condizioni del caso, le possibilità operative e i modi tecnici; quindi immergendosi nell'operatività possibile, elaborando una impostazione teorica commisurata alle possibilità reali e non astratta; giungendo perciò, come ha affermato Paolo Fancelli, a delineare la *dimensione etica* che il progetto dovrà poter mantenere, come rapporto teso tra i fini e le possibilità. A queste considerazioni si deve la proposta di passare da una applicazione mirata, come quella del Duomo di Venzone, all'adozione del Progetto culturale come metodo del progetto di restauro.

8 *L'anastilosi*, concetto che ha trovato applicazione prevalente nel restauro di

costruzioni crollate in antico e riportate in luce da scavi archeologici, consiste nel ricomporre nell'ordine e posizione di provenienza accertata gli elementi crollati, in genere costituiti da blocchi lapidei, elementi architettonici o, come nell'etimo della parola, nell'innalzare rocchi di colonne cadute. La differenza concettuale e operativa tra l'anastilosi applicata a una costruzione caduta in tempi remoti e una crollata in tempi recenti e che dispone di documentazione fotografica prima del crollo è stata messa in luce da Cesare Brandi, nel saggio *È sempre giusto ricostruire un tempio?*, in «Corriere della Sera», 22 agosto 1978. Secondo Brandi, nel caso del tempio E di Selinunte – i cui rocchi, rimasti per molti secoli in parte immersi nel terreno e protetti e in parte esposti all'atmosfera e degradati, hanno assunto un forte differenziale di conservazione, naturalizzandosi nel sito di crollo – va mantenuto lo stato di rudere e l'anastilosi è inopportuna. Brandi ritiene invece un restauro esemplare quello della chiesa di San Pietro ad Alba Fucens, distrutta dal terremoto di Avezzano del 1915 e ricostruita per anastilosi pur se a quarant'anni di distanza, sulla base della documentazione fotografica.

9 L'opera di riconoscimento e ricomposizione a terra, iniziata nel 1982 e proseguita fino al compimento della ricostruzione in base a un accordo tra la Soprintendenza e l'arcivescovo di Udine, è stata coordinata da Francesco Doglioni, con Alba Bellina, Alessandra Quendolo e altri collaboratori. Alla fase iniziale di impostazione hanno collaborato tra gli altri Maria Pia Rossignani, archeologa, e Vittore Doglioni, esperto di informatica.

10 Il progetto esecutivo, redatto nel 1985, è stato realizzato dall'Ufficio Tecnico della Fabbriceria, coordinatore responsabile Francesco Doglioni, con Alba Bellina e Marco De Giacometti.

11 La parte strutturale del progetto è stata curata da Salvatore Di Pasquale, Enrico Baroni e Alberto Bove, del Dipartimento di Costruzioni dell'Università di Firenze.

12 Vedi A. Bellina, F. Doglioni, A. Quendolo, *L'integrazione delle lacune nella ricostruzione per anastilosi del paramento lapideo del Duomo di Venzone. Aspetti*

Sul luogo dell'assenza. Il Duomo di Venzone

concettuali e modi esecutivi, in *Le pietre nell'architettura: struttura e superfici*, a cura di G. Biscontin, D. Mietto, atti del Convegno di Bressanone *Scienza e Beni culturali*, Bressanone, Padova 1991, pp. 593-604.

13 Il cantiere è iniziato nel 1988, a cura della Soprintendenza di Trieste (direttore dei lavori Giuseppe Franca), con la costante collaborazione e assistenza dell'Ufficio Tecnico della Fabbriceria (F. Doglioni, A. Bellina, A. Quendolo). Ha eseguito i lavori l'Impresa Cassinelli di Roma. Il duomo di Sant'Andrea è stato riaperto al culto il 6 agosto 1995.

14 Il testo di questo scritto rielabora quello pubblicato sulla rivista «Loggia-Arquitectura & Restauración», 21, 2008.

15 Sul tema più generale delle ricostruzioni post-sismiche, con specifici riferimenti anche a Venzone, vedi S. Boscarino, R. Prescia (a cura di), *Il restauro di necessità*, Milano 1992.

A proposito del Duomo, Giuseppe Rocchi scrive: «Non si tratta certo di criticare operazioni che, come già detto e ribadito, non riguardano il restauro ma le cerimonie di risarcimento proprie dei gravi lutti; piuttosto di ricavare dal già fatto qualche insegnamento da valutare a mente fredda, dieci anni dopo l'evento luttuoso: caricaturale apparirebbe oggi l'annunciata ricostruzione della Chiesa di Venzone della quale si sarebbero recuperate e inventariate molte decine di migliaia di pietre: essa è attualmente ridotta a una pavimentazione fiancheggiata dai basamenti di alcuni altari e da spezzoni murari prossimi all'originario ingresso e all'abside: uno spazio di grande suggestione, ancora più toccante dello spazio, forse troppo grande, della distrutta Cattedrale di Coventry, e quindi ancora più adatto a essere conservato a rudere [...]; un rifacimento sulla scorta di un paio di fotografie poco significative, comunque usate con intenti visibilisti, risulterebbe ancora più gratuito e infelice di quello delle porzioni di mura ricostruite». G. Rocchi, *Istituzioni di restauro dei beni architettonici e ambientali*, Milano 1990, p. 384.



Stampato da
La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza
per conto di Marsilio Editori® s.p.a. in Venezia

EDIZIONE

IO 9 8 7 6 5 4 3 2 I

ANNO

2008 2009 2010 2011 2012



Francesco Doglioni da tempo ricerca e opera con progetti nel campo del restauro di architettura, disciplina che insegna all'Università Iuav di Venezia.



€ 32,00

ISBN: 978-88-317-9631-6



9 788831 796316

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V

I
- - -
U
- - -
A
- - -
V



Francesco Doglioni

Nel restauro